

195e Livraison. Tome VIII. — 2e période. 1er Septembre 1873.

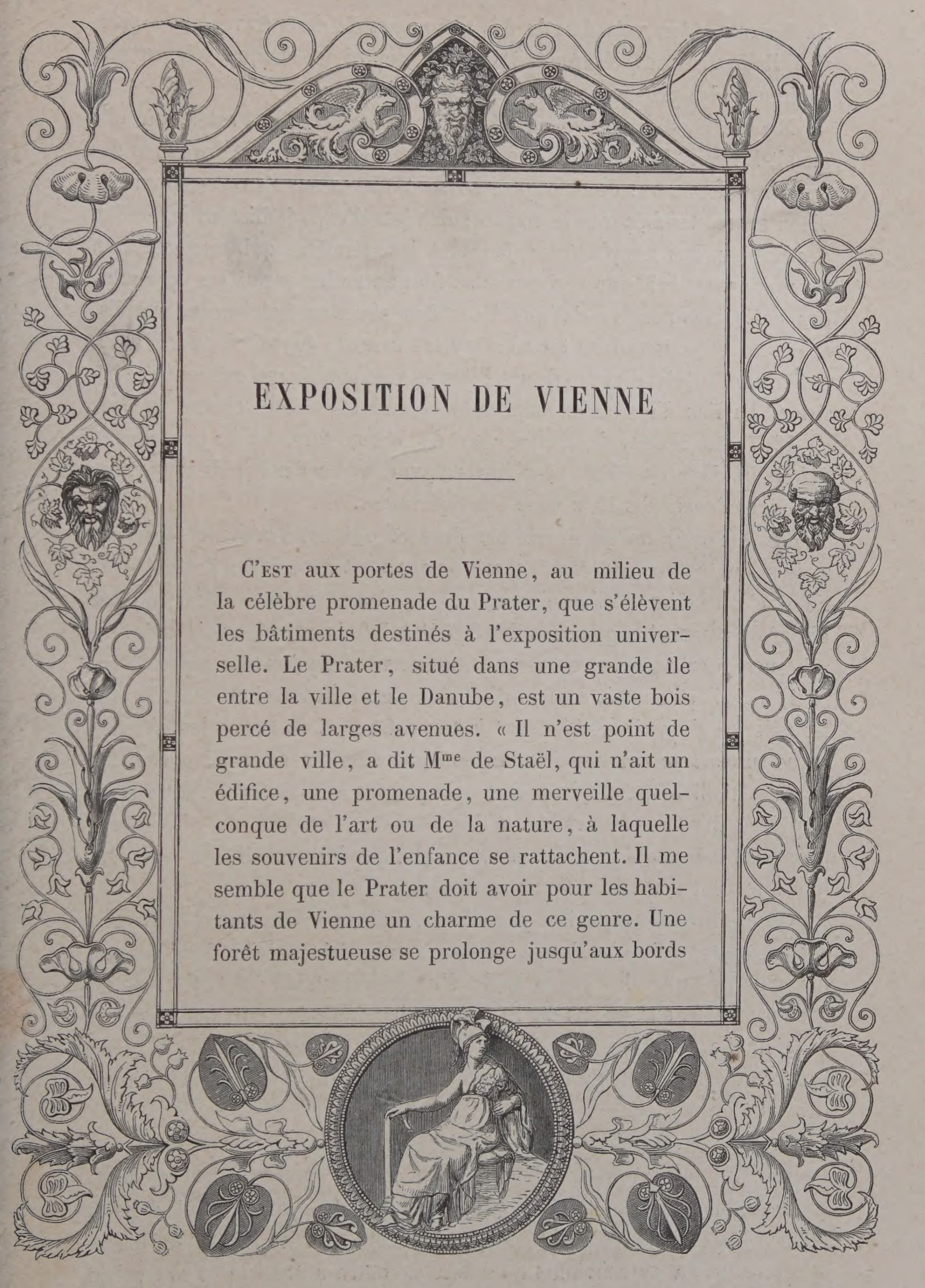
Prix de cette Livraison : 8 francs.

LIVRAISON DU 1er SEPTEMBRE 1873.

TEXTE.

GRAVURES.

Avec ce numéro nous donnons : LE CONCERT DE FAMILLE, d'après Jan Steen, et LE CHATEAU, d'après Jacques Ruysdael. Ces deux eaux-fortes, de M. Léopold Flameng, devront être placées aux pages 538 et 541 du tome VII.



EXPOSITION DE VIENNE

C'est aux portes de Vienne, au milieu de la célèbre promenade du Prater, que s'élèvent les bâtiments destinés à l'exposition universelle. Le Prater, situé dans une grande île entre la ville et le Danube, est un vaste bois percé de larges avenues. « Il n'est point de grande ville, a dit Mme de Staël, qui n'ait un édifice, une promenade, une merveille quelconque de l'art ou de la nature, à laquelle les souvenirs de l'enfance se rattachent. Il me semble que le Prater doit avoir pour les habitants de Vienne un charme de ce genre. Une forêt majestueuse se prolonge jusqu'aux bords

du Danube. L'on voit de loin des troupeaux de cerfs traverser la prairie ; ils reviennent chaque matin ; ils s'enfuient chaque soir, quand l'affluence des promeneurs trouble leur solitude. »

Mme de Staël ne reconnaîtrait plus aujourd'hui le Prater, où elle aimait à rêver. Les prairies que traversaient les cerfs sont devenues des parterres de fleurs; des kiosques se sont élevés sur l'emplacement des vieux arbres tombés sous la cognée; des jets d'eau, jaillissant au milieu des bassins, ont remplacé les joncs et les nénufars qui encombraient les marais. De brillants orchestres se font entendre parmi les bosquets, des cafés sans nombre s'alignent sur des chemins fraîchement établis, et des constructions dans tous les styles, persan, égyptien, turc, russe, italien ou français, servent de satellites au vaste palais qui contient l'exposition. Au lieu d'un jardin improvisé, comme était notre champ de Mars en 1867, les abords de l'exposition de Vienne forment un parc splendide taillé dans une forêt séculaire, ce qui donne à l'ensemble une grandeur qui n'avait pas chez nous son équivalent.

Dès l'arrivée, on est séduit par l'aspect qui est vraiment féerique; mais si on veut considérer l'exposition au point de vue de l'utilité pratique, c'est-à-dire de l'enseignement que chacun peut en tirer, on est obligé de reconnaître que celle de 1867 était infiniment mieux disposée. On a beaucoup critiqué notre grand bâtiment rond, qu'on a comparé à un pâté, mais il présentait comme disposition un avantage immense. Toutes les galeries circulaires répondant à une catégorie, et toutes les galeries rayonnantes à une nationalité, on pouvait comparer sans peine, soit les produits similaires envoyés par chaque peuple, soit le travail d'un pays considéré dans son ensemble. A Vienne, on a adopté un classement purement géographique, de sorte que les produits similaires sont fort loin l'un de l'autre et souvent assez difficiles à trouver.

Cet inconvénient n'existe pas, il est vrai, pour les beaux-arts proprement dits, puisqu'on leur a consacré un palais spécial dans lequel, disons-le de suite, la France brille d'un incontestable éclat. Ce résultat est dû surtout aux efforts de la Commission française qui, pour assurer le triomphe de notre pays, a su vaincre les répugnances d'un grand nombre d'artistes, et n'a cessé de montrer un zèle et une énergie dignes des plus grands éloges.

En parcourant l'une après l'autre les salles de l'exposition des beaux-arts, on est frappé de voir qu'à part l'Angleterre, qui garde sa physionomie spéciale, toute l'Europe semble être aujourd'hui dans la même voie. De la Seine à la Vistule, ce ne sont que des transitions insensibles, et il y a souvent plus de différence entre un artiste et son voisin

qu'entre un pays et un autre. Il y a vingt ans, la distance était énorme entre la France, la Belgique et l'Allemagne. Là, on cherchait la couleur et la réalité ; ici, au contraire, la peinture n'était qu'un langage chargé d'exprimer des idées de philosophes et d'écrivains. Aujourd'hui, l'effort est à peu près partout dans le même sens, et l'art européen constitue une moyenne très-riche en talents estimables, quoique dépourvue de ces chefs-d'œuvre qui marquent une étape dans l'histoire de l'esprit humain. A Munich comme à Berlin, à Dusseldorf comme à Bruxelles ou à Paris, la lutte est engagée sur le même terrain, celui de l'exécution et de la réalité.

AUTRICHE — ALLEMAGNE.

Un coup d'œil rétrospectif sur la marche des arts en Allemagne est peut-être nécessaire pour expliquer l'évolution nouvelle qui s'accomplit en ce moment. On sait que pendant tout le XVIIIe siècle le goût français avait dominé l'Allemagne, et le dévergondage des Van Loo et des Boucher, transplanté de l'autre côté du Rhin, s'était singulièrement alourdi.

La réaction contre ce maniérisme ne vint pas des artistes, mais des littérateurs, et Winckelmann en fut le principal champion. De là l'influence de la littérature, qui se mit à vouloir diriger les arts en les poussant vers l'antiquité. Mais, sur le terrain pratique, la France prit les devants, et ce fut notre David qui accomplit la réforme demandée par les théoriciens allemands. Quand survinrent les guerres du premier empire, l'Allemagne voulut à tout prix se soustraire à notre influence, et, le patriotisme aidant, un groupe de jeunes gens entreprit contre les idées françaises une véritable croisade, symbolisée d'une manière grotesque sur une des fresques qui décorent la nouvelle Pinacothèque de Munich.

Dédaignant la sincérité du dessin, aussi bien que les séductions de la couleur, Cornelius, artiste doué d'une imagination puissante, avait voulu séparer l'idée de la matière; il avait affiché le plus souverain mépris pour l'exécution et cru qu'un peintre pouvait dicter ses idées à un praticien comme un écrivain les dicte à son secrétaire. Dans cette doctrine, la littérature se trouvait identifiée avec la peinture; aussi, on vit les gens de lettres écrire sur chaque tableau des volumes de commentaires, et, par un retour de bons procédés, les peintres s'efforcèrent de traduire sur la toile les abstractions des littérateurs.

Nous regrettons de n'avoir pas trouvé à Vienne quelque grand carton de Kaulbach, qui fut le plus célèbre des disciples de Cornelius et qui, à notre exposition de 1867, tenait fort bien sa place avec son dessin de

Luther. En revanche, le musée de Berlin a envoyé une toile importante de M. Bendeman, peintre qui marque peut-être le point culminant de l'art symbolique en Allemagne. Malheureusement la *Captivité de Babylone* est une scène confuse et dépourvue d'effet. De pareils tableaux, au surplus, sont faits pour décorer les monuments et supportent difficilement les expositions publiques, où le charme de l'exécution attire bien plus que les efforts de la pensée. M. Bendeman est un artiste d'une haute intelligence et qui a joué un rôle important dans le mouvement artistique de l'Allemagne; mais ses doctrines sont aujourd'hui démodées, et la génération actuelle, qui le respecte par habitude, tourne ses hommages vers d'autres idoles.

Parmi les tableaux *à idées,* il ne faut pas oublier celui de M. Canon, de Stuttgard, qui porte le titre singulier de la *Loge de saint Jean.* Les Allemands en font le plus grand cas et lui ont donné une place d'honneur dans le salon d'entrée. L'auteur pense que l'évangile de l'amour doit être rétabli et que les grands dignitaires de toutes les Confessions feraient sagement d'abdiquer en sa faveur. Sa toile, peinte dans des colorations qui visent à l'effet des vieux tableaux, est encadrée d'une large bande noire rehaussée d'ornements en or mat. Il y a un incontestable talent dans cette peinture. Quant à la pensée, dont tout le monde approuvera l'intention morale, j'avoue que je ne l'aurais jamais devinée seul, et qu'il m'a fallu, pour savoir ce dont il s'agissait, le secours d'un journal étranger.

Lorsque la peinture veut passer du symbole à l'histoire et de la philosophie abstraite à la représentation des faits, l'idée ne suffit plus et l'exécution devient une partie plus importante de l'art. M. Piloty, qui occupe en Allemagne une situation analogue à celle de Paul Delaroche en France, ou de M. Gallait en Belgique, a acquis une grande célébrité par certains tableaux devenus populaires, tels que la *Mort de Wallenstein* et *Néron après l'incendie de Rome*. Il est depuis 1850 professeur à l'Académie, et la place d'honneur qu'on a donnée à sa vaste toile, le *Triomphe de Germanicus,* montre assez l'importance que les Allemands attachent à cette œuvre. Elle est loin cependant de produire l'effet qu'on en avait attendu, et on ne manque pas d'attribuer cet insuccès aux tableaux voisins, qui en atténuent l'aspect. Que la faute revienne au plafond de M. Cabanel, qui est rose, ou au gigantesque tableau de Wiertz, qui est noir, il est certain que la toile de M. Piloty paraît grise et terne. La composition d'ailleurs est très-surchargée. Le cortége défile devant la tribune impériale, sous les regards curieux des dames romaines couronnées de fleurs. Thusnelda, entourée de prisonniers germains enchaî-

nés, passe avec une fierté dédaigneuse, donnant la main à son jeune fils. Dans la pensée du peintre, elle personnifie la Germanie conquise, mais non avilie, qui peut braver les rigueurs du destin, parce qu'elle prévoit l'avenir que l'histoire lui réserve. En voulant souligner l'allusion, l'artiste n'a réussi qu'à atténuer la grandeur du sujet, et si són geste était moins théâtral, Thusnelda serait certainement plus digne. Au reste, toute la scène vise au mélodrame et n'atteint pas le style.

M. Piloty, dans ses sujets historiques, garde encore certaines prétentions philosophiques, et, sous ce rapport, M. Adolphe Menzel, qui a consacré sa vie d'artiste à glorifier Frédéric le Grand comme soldat et comme philosophe, est peut-être plus réellement peintre d'histoire dans le sens littéral du mot. Mais il faut convenir qu'à l'exposition de Vienne il n'a pas été heureux dans le grand tableau officiel, où il montre le roi actuel avec toute sa cour à la diète de Königsberg, en 1862.

Le Polonais Jan Matejko introduit dans la grande peinture des éléments pittoresques qui donnent du charme et de l'animation à ses tableaux. Plusieurs de ceux qu'il expose ont déjà été vus à Paris et y ont fait sensation, mais la *Visite du roi de Pologne Stefan Bathory* sous la tente du Russe Pskow est une œuvre nouvelle et d'un grand caractère. Les types, les gestes, l'arrangement singulier des costumes, tout contribue à donner à ce tableau une étrangeté saisissante. Ajoutons que M. Matejko est parvenu à supprimer de sa palette ces tons lilas et vineux qui déparaient un peu les premiers tableaux que nous avons vus de lui.

M. Becker, qui occupe le premier rang dans le genre anecdotique, a retracé avec beaucoup de charme et d'esprit une petite scène de la vie intime de Charles-Quint. L'empereur, qui avait souvent besoin d'argent, s'avisa un jour d'emprunter une somme de quatre cent mille écus à un bourgeois d'Augsbourg, appelé Fugger. Quant celui-ci eut gracieusement donné la somme qui lui était demandée, Charles-Quint fit un reçu qu'il lui présenta, mais Fugger prit le papier et, l'ayant déchiré, le jeta au feu ; l'empereur n'y met pas de fierté et semble trouver cela tout naturel. Ce trait du banquier courtisan plaît beaucoup aux Allemands, et ce n'est pas la première fois que nous le voyons représenté.

M. Lindenschmidt, de Munich, a tiré un assez bon parti de la légende de *Ulrich von Hutten* mettant en fuite des seigneurs français qui s'étaient permis de railler l'empereur. Il y a un désordre pittoresque dans ce cabaret bouleversé, avec les tables et les chaises par terre, et l'effroi des seigneurs français qui, tenant à la main d'inutiles épées, s'élancent vers la porte avec une précipitation qui ne peut manquer d'en faire écraser quelques-uns, a vraiment quelque chose de comique. C'est au point

qu'on s'explique difficilement l'air courroucé du héros, qui doit bien plutôt avoir envie de rire en voyant une trentaine de gaillards bien armés trembler de cette façon. Ces choses-là ne se voient qu'à la comédie. Au reste le talent de M. Lindenschmidt se plaît dans les situations outrées et incline volontiers vers la caricature, comme on peut le constater dans son *Falstaff* coiffé d'un bonnet de femme et cherchant à éviter les coups de bâton dont il est menacé.

Le genre fantastique est aujourd'hui beaucoup moins cultivé en Allemagne qu'on ne serait tenté de le croire. Nous citerons pourtant un tableau qui a obtenu un très-grand succès, la *Poursuite de la Fortune*, par M. Henneberg. Un jeune homme en costume du XVIe siècle est lancé sur un cheval rapide à la poursuite de la Fortune, personnifiée par une femme nue qui voltige devant lui sur une bulle de savon. Entre la Fortune et le cavalier qui cherche à l'atteindre est un abîme que le malheureux ne voit pas et où il va se précipiter ; il ne voit pas non plus que la Mort galope derrière lui, et son cheval, en courant, passe par-dessus le corps de son amante, qu'il a abandonnée pour suivre la Fortune.

En visitant la section allemande de l'exposition de Vienne, nous avons été surpris, comme bien d'autres, de ne pas rencontrer plus d'ouvrages répondant aux doctrines de Cornelius et de Kaulbach. Cette école appartient aujourd'hui au passé, et les rares œuvres qui s'y rattachent semblent des revenants d'un autre âge. Plaçant l'inspiration bien au-dessus de l'observation et du rendu, elle avait couvert l'Allemagne de fresques immenses et n'avait pas produit un portrait passable. En somme, elle n'était pas née viable : quelques esprits d'élite rêvant une réforme et un roi leur donnant une ville entière à décorer ne constituent pas un art. Après le roi Louis de Bavière les grands travaux publics cessaient, la haute peinture symbolique ne trouvait plus son emploi ; et comme la peinture de chevalet n'attend pas ses encouragements du gouvernement, la jeunesse s'y est jetée résolûment. En Allemagne, et aussi dans le reste de l'Europe, c'est là que se concentrent aujourd'hui les efforts des artistes.

Depuis le commencement de ce siècle la ville de Dusseldorf a été un des foyers principaux de l'activité artistique en Allemagne. Située sur le Rhin et très-près de la Hollande, cette ville a formé une école dont la tendance naturaliste était en opposition directe avec les principes d'art monumental que l'on professait à Munich. Observateurs minutieux de la nature, les peintres de ce groupe ne sortaient guère de chez eux, et leurs petits tableaux, très-soigneusement terminés, traduisaient surtout les mœurs du pays. Un goût décidé pour l'anecdote et les tableaux dont le


Steen
1666

sujet se raconte, une certaine tendance au burlesque, mêlée d'une nuance de sentimentalité, une recherche très-fine du détail, une exécution un peu sèche et épinglée, tels étaient les caractères distinctifs de cette école, qui a joui d'une grande vogue et dont les doctrines se sont répandues peu à peu dans toute l'Allemagne, à ce point que Dusseldorf ne forme plus aujourd'hui un groupe particulier. Le voisinage de la Belgique et les fréquents voyages des artistes allemands en France ont d'ailleurs modifié ce qu'il y avait d'un peu absolu dans leur manière de voir; le talent et l'exécution de plus d'un y a gagné; mais cette influence étrangère a singulièrement altéré l'originalité native de la plupart, et le groupe germanique forme aujourd'hui une section de la famille européenne peu différente des autres sous le rapport artistique.

M. Knauss est un observateur délicat qui retrace avec un charme infini et une séduction irrésistible les scènes naïves de la vie des enfants, les incidents familiers du foyer domestique et des mœurs champêtres. On se rappelle le succès qu'ont eu aux Salons parisiens ses *Musiciens de village*, son *Saltimbanque*, sa *Cinquantaine*, etc. Il est représenté à Vienne par plusieurs toiles importantes. Celle qui est intitulée *Quand les Grands chantent, les Petits pleurent*, est une vaste composition avec beaucoup de figures; mais les *Petits* ont toute l'importance, tandis que les *Grands* sont relégués au fond du tableau. Tout entiers à leur banquet, les parents ont permis à leurs enfants de faire tout ce qu'ils voudraient, et une superbe dînette est organisée sur le devant de la toile. C'est ici que le peintre a déployé toute sa verve comique, pour montrer les inconvénients de la liberté chez des êtres qui n'ont pas le sentiment de la mesure et le respect de la loi. Ici c'est une petite fille qui se bourre de pâté et profite de l'absence de ses parents pour voler au-devant d'une indigestion inévitable; voilà les garçons qui se battent, et les plus petits sont naturellement les victimes; puis ce sont des espiègleries de tout genre dans ce joyeux festin qui va finir par un déluge de larmes. Toutes les nuances de caractère sont finement observées et l'artiste n'a rien oublié. Ainsi il y a toujours des gens que la liberté effraye, et qui regrettent l'ancien régime. Je gage que cette petite fille qui veut garantir sa portion contre la convoitise d'un grand chien que personne ne songe à chasser sacrifierait volontiers ses principes à son intérêt personnel. Il y a aussi ceux qui veulent faire de l'ordre avec le désordre; ceux-là généralement ne servent pas à grand'chose. C'est en vain qu'une fillette un peu plus grande cherche à intervenir entre les tout petits et prend le rôle de la maman absente : elle ne réussira pas dans sa tâche ingrate, et après la débâcle elle sera punie comme les autres.

Rien ne peut empêcher le désastre de cette pauvre petite république, dont on s'était promis tant de bonheur et qui va succomber sous le despotisme personnifié par les parents. Car enfin ils ont beau être là-bas tranquilles, sous l'ombre des grands arbres, ils finiront par intervenir; et alors ce sera des gronderies, des colères, et l'état de siége avec toutes ses conséquences, la diète, les médicaments, l'inexorable surveillance, et puis les rancunes, les accusations réciproques, les coups de poing qui font du mal après qu'on les a reçus, et, par-dessus tout, le souvenir, hélas, des libertés perdues! Tant pis, mes enfants, on pourra voir à la prochaine génération, mais pour la vôtre, c'est réglé. Ce petit cours de politique pittoresque pourrait, certes, soulever bien des objections; mais M. Knauss n'a vu là qu'un prétexte pour un tableau fort amusant, et nous l'en félicitons.

Il serait aisé pourtant de chercher querelle à l'artiste, de nous plaindre de l'absence d'effet et d'unité dans un tableau qui ne présente qu'une suite d'incidents juxtaposés plutôt que reliés entre eux, de trouver que le modelé est insuffisant et manque de consistance, que la touche est monotone et qu'il y a bien des maigreurs; mais nous croyons que le rôle de la critique n'est pas tant d'éplucher une œuvre que d'en caractériser les traits généraux.

Voici maintenant M. Meyerheim avec sa ménagerie présidée par un montreur de serpents et dont un superbe pélican est assurément le plus bel ornement. Il y a de l'esprit, et beaucoup, dans cette composition; mais il s'affiche trop, et à force de souligner chaque détail, l'artiste arrive à la sécheresse. Parmi ceux qui maintiennent le drapeau de l'école, il faut citer M. Franz Deffregger qui met en scène un vieux paysan faisant danser une jeune fille, au milieu des éclats de rire de toute une jeunesse attablée.

Le besoin de moraliser par la peinture apparaît dans quelques tableaux tels que l'*Enlèvement d'une jeune fille* par M. Kurzbauer. La scène se passe dans une chambre d'auberge où les fuyards sont obligés d'entendre les reproches de la mère qui est parvenue à les atteindre. Les sujets de ce genre sont ordinairement pris dans la classe pauvre, où il y a moins de surveillance et où les filles semblent plus exposées aux entraînements de la séduction. C'est le contraire qui a lieu ici, où les domestiques en livrée qui suivent la mère courroucée indiquent une famille opulente ; on peut donc supposer que l'intérêt a bien pu n'être pas étranger à la passion du jeune homme qui, pour se donner une contenance, affecte une indifférence peu convenable dans la circonstance. On voit que M. Kurzbauer a conçu son tableau exactement comme

il aurait fait pour un roman de mœurs, et ce point de vue, tout à fait étranger aux habitudes de la peinture française contemporaine, mérite d'être signalé. On trouve des préoccupations du même genre chez M. Gustave Maier qui, voulant nous montrer des ivrognes attablés, a soin de faire entrer dans le cabaret une jeune fille qui regarde tristement un des convives, son fiancé sans doute, et la scène, au lieu d'être purement pittoresque, prend ainsi un caractère moral. Le *Contraste* de M. Harburger représente également une salle d'auberge avec des buveurs à l'air hébété; mais un jeune ménage qui se tient à l'écart veut montrer la vertu opposée au vice. Tout cela n'est pas très-fort comme pensée, et quand Hogarth veut moraliser avec sa peinture, il sait être plus incisif.

La recherche du burlesque est d'ailleurs assez fréquente en Allemagne, et la verve satirique des peintres s'exerce principalement sur l'embonpoint des moines et leur amour de la bonne chère. Il est à remarquer que ce genre de sarcasme n'est en usage que dans les provinces catholiques, et surtout en Bavière. Ici c'est M. Grützner, de Munich, qui nous montre un gros capucin ronflant dans une cave à côté d'un tonneau et dont le sommeil va être troublé par l'arrivée de son supérieur. Plus loin c'est M. Mathias Schmidt, également de Munich, avec sa *Dîme*, où l'on voit des paysans venant très-humblement acquitter leur redevance devant des moines qui regardent une jeune fille d'un œil significatif. On pourrait puiser dans la section allemande assez de tableaux de ce genre pour en faire un album comique ; malheureusement cet album manquerait de gaieté, car la vulgarité de pareils sujets ne se rachète que par un esprit très-vif qui fait un peu défaut ici.

Arrivons donc à des peintres qui envisagent l'art sous un jour plus sérieux et surtout plus élevé. M. Riefstahl est assurément un des meilleurs peintres de genre que possède aujourd'hui l'Allemagne. Il aborde généralement des sujets un peu tristes, mais il sait leur donner une grandeur et une mélancolie pleine de charme. Son *Enterrement dans la montagne* nous transporte sur ces sommets dénudés où toute végétation a cessé et où quelques flaques de neige viennent seules interrompre la monotonie d'un plateau rocheux et coupé de ravins. Là est une chapelle et des gens qui attendent le cercueil qu'on apporte. Il y a du recueillement, de la piété, une sincérité touchante dans le geste et l'expression des figures, et le paysage désolé qui l'encadre ajoute une majesté singulière à cette scène rustique. *Le Jour des Morts*, par le même artiste, est une impression du même genre, mais d'un caractère moins grandiose et plus intime. C'est un cimetière de campagne que visitent des paysans tenant des cierges allumés. Les uns déposent des couronnes, les autres pleurent

ou s'agenouillent tristement devant la tombe de leurs parents. La scène se passe le soir, et les dernières lueurs du crépuscule forment un effet vague et tranquille, bien d'accord avec la mélancolie de l'ensemble.

Dans la salle réservée aux peintres hongrois M. Munkacsy fait un grand effet. Cet artiste, malgré sa préoccupation monochrome et qui songe peut-être un peu trop à Ribot, possède néanmoins une véritable originalité dans ses conceptions toujours empreintes d'un grand sentiment dramatique. C'est au contraire l'esprit de la touche et l'expression exclusivement pittoresque qui font le succès de M. Petenkofen, dont les petits tableaux hongrois attirent la foule dans la section autrichienne, comme ceux de M. Meissonier dans la section française.

L'Allemagne n'est pas riche en portraitistes. M. Lenbach, dont nous avions vu de fort belles choses à l'exposition internationale de Munich, en 1869, a complétement échoué avec le portrait de l'empereur d'Autriche qu'il a exposé à Vienne. Les meilleurs portraits de la section allemande et autrichienne sont ceux de MM. Leibl et Rodakowski, artistes trop connus des Parisiens pour que nous ayons besoin d'insister sur leur mérite.

Dans la peinture d'animaux, nous devons signaler les moutons de M. Otto Gleber, de Munich, qui sont fort bien peints. Une de ses toiles représente une bergerie où l'on voit les moutons groupés autour d'une boîte à couleurs qu'ils semblent regarder curieusement afin de savoir comment on s'y prend pour les peindre.

Les paysages des frères Achenbach ont souvent figuré à nos Salons parisiens. M. André Achenbach possède un vrai sentiment rustique ; mais l'empâtement systématique de ses nuages donne parfois de la lourdeur au ciel, dont la première qualité est de paraître aérien. Pour M. Oswald Achenbach, ce sont décidément les contrées du Midi qui l'attirent, et ses vues d'Italie, animées par de petites figures fort spirituellement touchées et toujours prises à l'heure du crépuscule, montrent une très-grande adresse unie à une certaine monotonie. M. Leu, qui peignait autrefois des montagnes et des glaciers, a passé aussi à l'Italie avec armes et bagages. Le musée de Berlin s'est dessaisi, pour l'envoyer à Vienne, des *Moulins de Montmartre*, peints autrefois par Hoguet, élève d'Isabey, qui habitait Paris. A cette peinture, où l'adresse de la brosse joue le rôle principal, nous préférons beaucoup les paysages de M. Lier, de Munich, et les jolis moulins envoyés par un peintre autrichien, M. Russ Robert, qui nous a fait un singulier plaisir par la sincérité avec laquelle il traduit la nature.

La sculpture allemande n'est pas aussi bien représentée qu'on pourrait s'y attendre, et nous ne croyons pas que l'éminent statuaire Rauch

soit remplacé de sitôt. A défaut de Rietschel, ce sont MM. Drake et Bégas qui représentent l'école que Rauch avait fondée. M. Drake a envoyé le modèle d'une statue de Rauch qui est fort remarquable. L'artiste a su tirer habilement parti de notre ingrat costume, et la tête est d'un beau caractère. *L'Amour consolé par Vénus*, de M. Bégas, est certes l'œuvre d'un homme de talent, mais qui brille par l'exécution plutôt que par le style. Il y a dans sa Vénus des parties fort bien traitées qui font penser à



L'AMOUR CONSOLÉ PAR VÉNUS

Groupe, bronze, par M. Bégas.

Rubens; mais une femme peut être florissante sans avoir de vilains genoux, et si l'Amour pleure quelquefois, nous n'admettons pas que jamais il puisse grogner, même quand il a été piqué par une abeille, comme dans la jolie pièce d'Anacréon à laquelle M. Bégas a demandé son sujet. Quand on veut rendre les réalités de la vie, il faudrait laisser de côté les emprunts à la mythologie, car c'est presque un sacrilége que de traduire en langue vulgaire les types immortels que nous a légués l'antiquité.

Il y a du sentiment dans la *Jeune délaissée* de M. Stanislas Lipinski, un sculpteur autrichien; l'*Indien tirant de l'arc*, de M. Ferdinand Miller, et

Jeune garçon portant un enfant sur ses épaules, par M. Joseph Kopf, présentent aussi de très-bons morceaux. En général il y a dans la sculpture allemande une tendance réaliste assez marquée, ce qui est d'ailleurs dans la logique des idées régnantes.

On a pu voir que nous n'établissions point de catégorie entre les différentes parties de l'Allemagne que les derniers événements politiques ont réunies, et même que nous mêlions l'exposition de l'empire d'Allemagne avec celle de l'empire d'Autriche. C'est qu'en effet l'art ne suit pas exactement les fluctuations de la politique et ne s'inquiète pas des changements survenus sur la carte. Il serait peut-être plus intéressant d'étudier, au point de vue de la production, quel est l'apport de chacune des races qui peuplent aujourd'hui l'Europe centrale. En mettant de côté, bien entendu, la Hongrie et la Pologne qui n'ont rien de germanique, on verrait que la production artistique a son foyer sur le Rhin, ou dans les villes du Midi. Déjà dans l'histoire nous voyons qu'Augsbourg et Nuremberg ont produit au XVe et au XVIe siècle ce mouvement éphémère qu'on appelle *école allemande*, et que l'architecture ogivale importée de France au XIIIe siècle n'a pu se propager au delà des bords du Rhin et de la Bavière. L'activité artistique de l'Allemagne s'est toujours développée parmi les contrées que leur situation géographique met en contact journalier avec les races latines et où presque toutes les villes sont de fondation romaine. Cette observation peut ne présenter au point de vue de l'art qu'un intérêt secondaire ; mais en Allemagne, où les études ethnographiques sont fort en honneur, elle peut répondre au dédain que nos voisins affichent pour tout ce qui tient aux races latines.

BELGIQUE.

La Belgique est un coin de terre privilégié. La quantité d'hommes éminents que ce pays a produits est vraiment prodigieuse. Par ses dimensions à peine s'il occupe sur la carte une place visible; mais dès qu'il s'agit des travaux de l'esprit, art, science ou industrie, on le trouve toujours au premier rang. A Vienne, quoique mal partagée sous le rapport du local où son exposition des beaux-arts est divisée d'une façon fâcheuse et occupe deux salles fort éloignées l'une de l'autre, la Belgique obtient néanmoins un succès éclatant. La critique peut donc avoir ses coudées franches, et l'indulgence serait déplacée.

Une toile colossale de Wiertz, *la Chute des anges*, occupe un des panneaux du grand salon. On est tout d'abord quelque peu surpris devant

ces géants enlacés en groupes confus et précipités dans l'abîme par une force inconnue. Leurs corps tordus en tous sens déplacent une musculature énorme, et aucune surface solide ne vient produire un choc



ART ET LIBERTÉ

Par M. Gallait.

dans le vide immense dont le peintre a fait le point de départ de sa mise en scène dramatique. Il y a dans cette œuvre une incontestable hardiesse de conception qui jure étrangement avec l'esprit prosaïque mis

à la mode par le réalisme contemporain. Mais ces figures d'un dessin uniforme ont une monotonie d'allure et une mollesse d'exécution qui dénotent en somme plus d'audace que de savoir. Wiertz, nous le savons, est regardé en Belgique comme un artiste de premier ordre, et si des critiques s'avisent de joindre à leur enthousiasme quelques timides réserves, on leur donne un brevet d'esprit court qui ne comprend pas les écarts du génie et signale des taches dans le soleil. Quand il est livré à lui-même et qu'il n'interroge pas ses cartons pour y compulser Rubens et Michel-Ange, Wiertz nous apparaît comme un penseur bizarre, en proie à certaines hallucinations qui ont parfois de la grandeur, mais qui sont le plus souvent en dehors du domaine de la peinture ; un cadre de photographies d'après ses ouvrages les plus célèbres suffit pour édifier pleinement les visiteurs de l'exposition de Vienne. Montrer un suicidé qui vient de se brûler la cervelle, et choisir le moment où la fumée du pistolet enveloppe la tête dont on voit seulement en l'air un fragment de mâchoire disloquée et quelques dents disséminées, c'est peut-être faire acte de moraliste; mais la traduction peinte d'une pareille idée est trop près du ridicule pour être émouvante. Wiertz avait en somme assez de talent pour se passer d'excentricités qui touchent au charlatanisme et qui, après avoir affolé des contemporains avides de nouveauté, empêcheront peut-être la postérité de rendre justice à ses qualités réelles.

L'esprit sage et méthodique de M. Gallait fait un singulier contraste avec l'imagination bizarre et contournée de l'artiste dont nous venons de parler. Néanmoins ses deux tableaux allégoriques, *la Paix* et *la Guerre*, n'ajouteront pas beaucoup à sa réputation, et pour la Belgique il eût été préférable que l'artiste fût représenté par l'*Exposition des cadavres des comtes d'Egmont et de Horn*, qui est incontestablement son chef-d'œuvre et celui de l'école belge contemporaine. Heureusement nous retrouvons ici *Art et Liberté*, un des grands succès de M. Gallait, et cette peinture suffit à placer l'artiste au rang qu'il doit occuper à l'exposition de Vienne. M. Gallait a aussi plusieurs portraits, parmi lesquels celui du pape Pie IX, qui est tout à fait au-dessous de ce qu'on a le droit d'attendre de lui. Heureusement les autres sont des ouvrages remarquables, et l'un d'eux, celui de M. Dumortier, est un chef-d'œuvre.

M. Portaels aurait dû se faire représenter par une toile plus importante que *la Sorcière*. En revanche, nous devons signaler M. Wauters, dont les débuts ont été un coup de maître. *Marie de Bourgogne implorant des échevins de Gand la grâce de ses conseillers* est un tableau bien

conçu et bien peint : la scène est vraiment dramatique, et l'exécution saine et solide du tableau dénote un vrai peintre.

Le grand tableau de *Rome*, par M. Smits, malheureusement placé un peu haut, plaît tout d'abord par son accent de sincérité. La dimension de la toile pourrait sembler exagérée, si l'artiste s'était contenté de montrer un coin de Rome animé par quelques costumes pittoresques; mais chaque figure est cherchée dans son caractère intime et raconte en quelque sorte sa vie privée par sa tournure et sa physionomie. Voici les femmes du peuple avec leur tournure si fière et leurs costumes bariolés, et puis la haute société avec ses élégances mondaines; les soldats, les grands dignitaires de l'Église, les moines, qui, se promenant deux à deux, drapés dans les longs plis de leur robe, semblent des revenants d'un autre âge; tout le peuple romain de nos jours est là chez lui, pris sur le fait et ressemblant comme un portrait; il n'y a pas un toit du fond qui ne soit rendu avec l'exactitude d'un procès-verbal, et l'artiste semble avoir voulu fournir un document daté pour servir à l'histoire de la ville éternelle.

J'arrive à un artiste dont la Belgique déplore encore la perte, et qui a toujours trouvé dans la critique française un accueil plus que sympathique, Henri Leys. Théophile Gautier a dit : « Chez lui, il n'y a pas imitation, mais similitude de tempérament et de race; c'est un peintre du XVIe siècle venu deux cents ans plus tard; voilà tout. » M. Edmond About va encore plus loin, quand il s'écrie : « M. Leys est un maître. Il pourrait signer Van Eyck et nous le croirions sur parole. » Eh bien! malgré le respect que m'inspire le talent d'Henri Leys, je ne puis souscrire sans réserve à l'opinion des deux éminents critiques français.

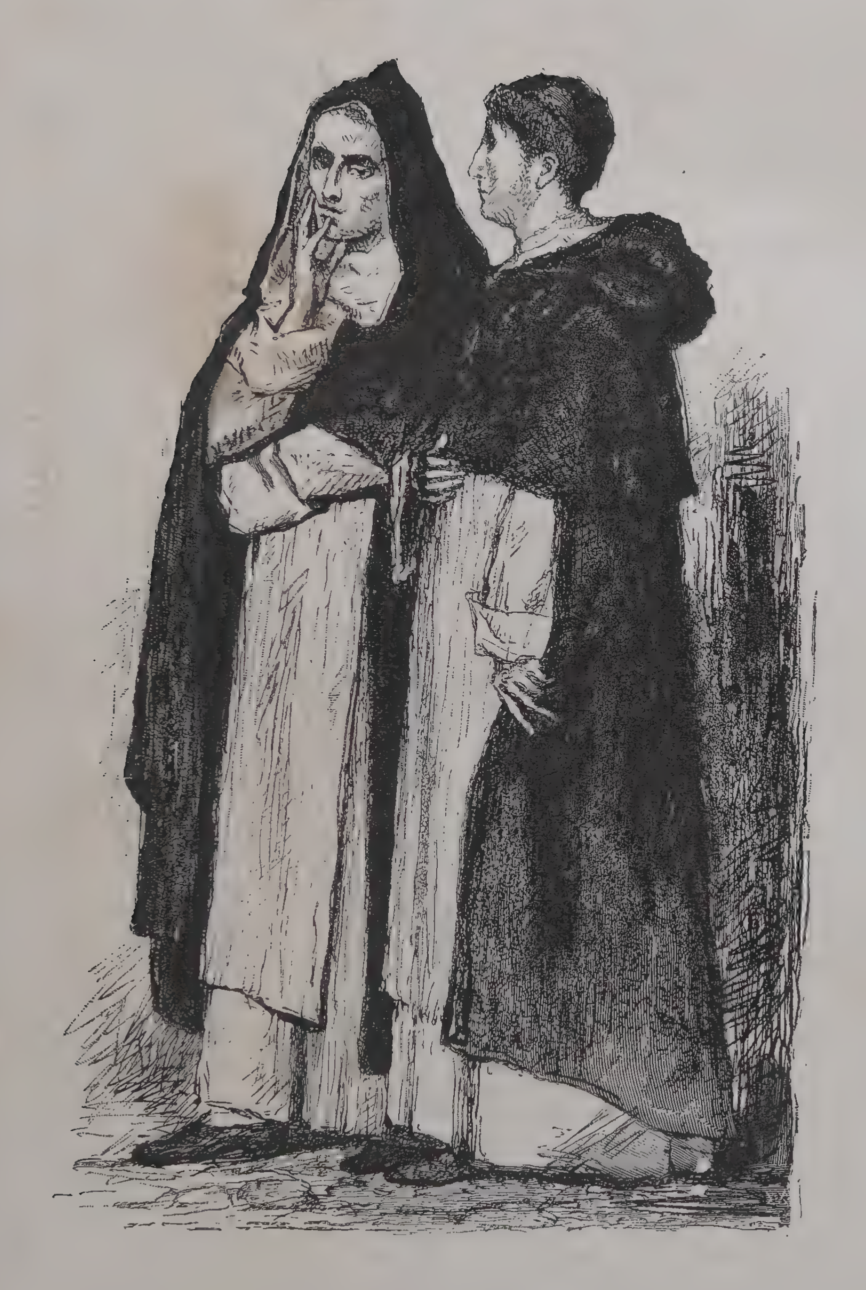
Quand je vois le *Testament d'Eudamidas* du Poussin, ou la *Mise au tombeau* d'Eustache Lesueur, je reconnais des artistes profondément imbus de l'antiquité; pourtant en prenant ce langage d'un Athénien du temps de Périclès, ces deux grands maîtres expriment des idées de Français du XVIIe siècle. La cadence heureuse des mouvements, la noblesse des formes, la souplesse des draperies, voilà ce qu'ils ont emprunté à la Grèce et ce qu'ils doivent à leurs études; mais l'expression des visages, la tendresse des attitudes, l'agencement de la scène, ne relèvent que de leur inspiration personnelle; en cela ils diffèrent essentiellement des peintres de 1810 qui, prenant leurs figures dans les bas-reliefs et les camées, croyaient faire des tableaux, tandis qu'ils récitaient une leçon.

Quand Henri Leys veut s'identifier avec Van Eyck ou Albert Durer, demande-t-il à ces maîtres le secret de leur dessin profondément fouillé et toujours expressif; et va-t-il ensuite chercher dans l'étude de la nature

une interprétation personnelle qu'il traduira, je le veux bien, avec le langage qu'ils lui ont enseigné? Nullement; il voit dans les vieux tableaux des types qui lui plaisent par leur bonhomie, des costumes qui le séduisent par leur étrangeté, il reproduit ces types et ces costumes; il voit que le détail est uniformément apparent partout, et comme un vieillard qu'amusent les gaucheries gracieuses de l'enfance, le voilà épris de cette sincérité, qui croit rajeunir la peinture en supprimant de parti pris le clair-obscur et la perspective aérienne. Le souffle créateur et l'observation personnelle lui ont toujours manqué; mais il a pour lui l'étrangeté qui attire, l'ingéniosité qui plaît et le talent qui captive. Michel-Ange a dit : « Celui qui marche à la suite d'un autre est sûr de ne pas arriver le premier »; c'est pourquoi je ne puis souffrir une assimilation entre Leys et les maîtres dont il veut reproduire le style; mais je ne songe aucunement à nier la haute place qu'il occupe dans l'art contemporain, ni à le rendre responsable des écarts où beaucoup de jeunes talents se sont laissé entraîner à sa suite.

Bien que le catalogue ait oublié le nom de Henri Leys, cet artiste est représenté à Vienne par plusieurs de ses ouvrages : *Lancelot Van Ursel haranguant les milices bourgeoises*, ainsi que les portraits de *Philippe le Bon* et de *Marguerite de Bourgogne*, sont des toiles intéressantes, puisqu'elles ont servi de maquettes aux peintures murales de l'hôtel de ville d'Anvers. Cette reconstitution d'une époque, par un homme qui en connaît à fond le moindre détail, est curieuse à plus d'un titre, et le système de pastiche inauguré par l'auteur est ici parfaitement à sa place. Les héros de cette grande guerre des communes ont bien le droit d'être peints aujourd'hui comme ils l'auraient été de leur temps, et il semble que dans le tableau de Henri Leys tous les personnages soient des portraits.

Henri Leys était en Belgique à la tête de ceux qui voulaient réagir contre l'influence envahissante de la peinture française, et il le faisait en remontant aux sources de l'école flamande. M. Dillens est aussi un Flamand de pure race qui s'inquiète fort peu des tableaux exposés aux vitrines des marchands de Paris. Mais avec quelle bonhomie il sait traduire le pays de son choix, sa chère Zélande, pays qui du reste a bien son mérite, quoique les coiffeurs en aient voulu médire sous prétexte que les femmes non-seulement ne veulent pas porter de faux cheveux, mais encore s'obstinent à cacher ceux qu'elles ont naturellement sous des plaques de métal poli! Quelle gaieté dans ses *Recruteurs!* En vérité, j'ai horreur de l'état militaire et de tout ce qui touche à la guerre; mais ces gens-là ont l'air si heureux de leur profession, ils ont une joie si communicative, que je ne puis m'empêcher d'excuser ce pauvre garçon qui va très-certaine-



FRAGMENT D'UN TABLEAU DE M. SMITS.

Dessin de l'auteur.

ment signer son engagement et qui pourtant ferait bien mieux de rester pour cultiver son champ.

L'exposition de M. Madou est excellente; *la Mauvaise langue, la Méfiance mutuelle, l'Oreille dure, l'Ami incommode*, sont des petits tableaux qui touchent de près à la caricature et qui néanmoins respirent une franche gaieté et une spontanéité charmante. Malheureusement l'exécution de ses tableaux n'est pas toujours à la hauteur de son esprit d'invention; s'il dessine finement, sa couleur est froide, et sa touche uniformément fondue manque parfois d'accent et de décision.

Le petit groupe des Belges-Parisiens en tête duquel se placent naturellement MM. Willems et Stevens est fort bien représenté à l'exposition. On dit souvent que ces artistes sont venus à Paris pour emprunter la manière française. En tout cas, c'est un prêté pour un rendu, car une foule de peintres français imitent aujourd'hui leur manière. L'éducation pittoresque de M. Willems s'est faite bien moins dans les académies, en face du modèle vivant, que dans les collections ou les boutiques de vieux tableaux. Très-jeune, il s'est familiarisé avec les maîtres dont on le chargeait de restaurer les œuvres, tâche dont il s'acquittait avec un rare bonheur. Il lui est toujours resté quelque chose de ses impressions premières, et, bien qu'il en diffère sensiblement par le coloris, il est aisé de reconnaître que Terburg et Metzu sont ses aïeux directs. Le trait distinctif du talent de M. Willems est une parfaite distinction. Jamais son pinceau aristocratique n'a voulu traduire la vulgarité, et dans les tableaux qu'il expose à Vienne, *le Message, la Sortie, la Visite du jour de l'an*, on retrouve, sans qu'il y ait d'ailleurs apporté un élément nouveau, toutes les qualités qui ont assuré son succès. M. Alfred Stevens est représenté par une nombreuse série de tableaux ; l'exposition n'en compte pas moins de seize. Comme ils appartiennent à des époques différentes, et qu'ils sont placés l'un près de l'autre, on peut étudier à l'aise les transformations qu'a subies le talent de l'artiste. D'abord épris des réalités brutales, il a fini par ne plus voir la nature que dans ses élégances les plus raffinées et sous ses aspects les plus délicats et les plus mignons. Il aime à peindre une jeune femme dans une situation qui présente un mélange de coquetterie et de sentiment, et la surprenante habileté de son exécution apparaît dans le moindre détail de toilette : *Délaissée, les Illusions perdues, la Visite*, sont, à cet égard, de ravissantes petites toiles.

Les peintres belges font tous les genres; mais la peinture d'animaux est surtout en honneur parmi eux. J'avoue n'avoir jamais bien compris la peinture de M. Verboeckhoven, et ses moutons, peints avec soin,

pourront trouver des admirateurs en Autriche comme ils en ont trouvé dans d'autres pays. M. Robbe voit plus largement la nature, et la campagne animée trouve de dignes interprètes dans MM. de Cock et Verwée. M. Joseph Stevens et M. Verlat ne se contentent pas d'observer l'allure des animaux et d'en rendre le pelage, ils leur prêtent parfois des sentiments humains, et s'en tirent avec beaucoup d'esprit.

Quoique la peinture de paysage n'ait pas en Belgique l'importance qu'elle a acquise en France, il y a, en ce genre, des tableaux qui se classent d'eux-mêmes au premier rang. Sans nous arrêter à Mme Marie Colart, dont les ouvrages sont bien connus en France, nous trouvons chez MM. de Kniff, Lamorinière et Fourmois des interprètes sincères et émus de la campagne. Le *Moulin* de ce dernier est un tableau complet auquel on a bien fait de réserver une place d'honneur. Les marines de MM. Clays et Artan, les vues de ville de MM. Van Moor et Stroobant, les fleurs de M. Robie, complètent à Vienne l'exposition belge, qui, dans cette lutte internationale, restera comme un témoignage de l'intelligence et de l'activité de la nation.

HOLLANDE.

La Hollande n'envoie à l'exposition que des tableaux de chevalet; mais ils tiennent fort honorablement leur rang à Vienne. A la tête des peintres hollandais nous placerons sans hésiter M. Israels, qui, bien qu'on n'ait pas abusé à son égard des récompenses officielles, est tenu en haute estime par tous ceux qui s'occupent d'art en France. M. Israels dessine par l'ombre et la lumière, et voit dans la nature une succession de teintes qui s'associent ou se dégradent, sans y découvrir jamais une forme bien articulée ou un contour nettement établi. Néanmoins, s'il n'a pas la précision du dessin, il en possède l'expression et la souplesse, et ses figures, toujours significatives, disent bien ce qu'elles veulent dire. Ses tableaux, dont le sujet est généralement emprunté à la vie de famille, se distinguent par une intimité pleine de charme et quelquefois par une teinte de mélancolie. Je crois que l'*Enterrement* comptera parmi ses meilleurs ouvrages. Bien que la disposition en soit sagement ordonnée, l'impression résulte surtout de l'effet, et ce jour avare qui vient dans la triste demeure caresser doucement des figures désolées est admirablement approprié à une scène de deuil.

Si on voulait chercher l'antipode de M. Israels, on le trouverait facilement chez M. Alma-Tadéma, cet élève de Henri Leys qui, dans des

reconstructions archéologiques toujours pleines d'esprit, place d'élégantes figures au contour nettement accusé et multiplie à plaisir les détails et les aspects pittoresques. Malheureusement M. Alma-Tadéma manque à la fête et son absence forme une lacune regrettable. A part lui, la série des peintres de genre est à peu près complète. Voici M. David Bles avec sa *Musique d'amateurs* qui figurait à l'exposition de 1867, M. Ten Kate avec ses sujets anecdotiques toujours spirituellement agencés, M. Bisschop avec plusieurs excellents tableaux et notamment sa jeune fille portant le costume pittoresque de l'île de Marken, M. Sadée avec des pauvres à la porte d'une église qui sont fort bien peints, M. Artz, dont *les Premiers pas de l'enfance* sont à notre avis le meilleur tableau, etc. Le cabaret est à peu près sorti des habitudes de la peinture hollandaise, qui s'attache plus volontiers à traduire des petites scènes intimes où les enfants jouent presque toujours un grand rôle.

M. Bosboom ne va pas bien loin pour chercher ses sujets, et ses tableaux représentent presque uniformément des intérieurs d'église ou de sacristie. Ce n'est pourtant pas un disciple des Steenwich et des Peter Neefs, et les nervures délicates de l'architecture gothique ne l'inquiètent pas outre mesure ; mais il en prend juste assez pour donner un accent de précision et de netteté à des tableaux dont tout le charme réside dans la distribution harmonieuse de la lumière et de l'ombre. Ses tableaux, quoique appartenant à l'architecture par le sujet, relèvent en quelque sorte du paysage par la manière dont ils sont traités, et les petites figures dont il sait les meubler sont toujours d'une valeur très-juste.

La peinture de paysage semble aujourd'hui à la veille d'une transformation. Les peintres hollandais, peu à peu, sans fracas, ont remonté aux sources, et les voilà qui, dans leurs dunes et le long de leurs canaux, se sont mis à observer soigneusement et qui commencent à raconter ce qu'ils ont vu avec une étrange saveur de terroir et une naïveté charmante. M. Maris est un très-fin coloriste ; les tons qu'il trouve sur sa palette lui appartiennent bien et n'ont pas traîné rue Laffitte ; M. Verveer connaît à fond sa côte de Scheveningen ; M. Deventer peint des moulins au bord de l'eau que les plus difficiles proclameraient excellents ; M. Mesdag s'est déjà révélé à nous comme un paysagiste avec lequel les plus forts doivent compter. A force d'entendre dire depuis vingt ans qu'il n'y a de paysagistes qu'en France, nous avons fini par croire que c'était un monopole. Nous avons eu en effet et nous avons encore d'admirables paysagistes ; il ne faudrait pourtant pas nous étourdir sur nos succès et faire comme les fakirs de l'Inde qui se regardent perpétuellement le nombril. Il serait bon de regarder de temps en temps ce qui se fait à l'étranger ;



SMEETON-TILLY. SC

L'ENTERREMENT, PAR M. ISRAELS

Croquis de l'auteur.

près du petit groupe de peintres qui grandissent en ce moment sur la côte de Hollande, nous trouverions des accents de sincérité qui pourraient bien nous donner à réfléchir.

SUISSE.

L'exposition de la Confédération helvétique ne présente pas une grande unité comme aspect, et on voit que les peintres suisses obéissent à des impulsions très-différentes. La plupart d'entre eux vivent dans des contrées étrangères, et quand leurs ouvrages se trouvent réunis avec ceux des peintres qui sont restés dans la mère patrie, on remarque des disparates assez étranges, mais on constate en même temps que la Suisse produit beaucoup plus d'artistes qu'on ne le croit généralement.

La Charmeuse, de M. Gleyre, est une jeune fille comme auraient pu la rêver Virgile ou Théocrite pour animer leurs riants paysages, et les oiseaux du bocage ne peuvent manquer de venir gazouiller autour d'elle. Ses formes virginales, qui dénotent la première jeunesse, sont d'une pureté charmante qui nous a fait oublier un moment les vulgarités auxquelles le réalisme nous condamne à chaque Salon. Cependant ce chaste contour n'a rien de conventionnel et on sent que l'artiste a copié le modèle avec une rigueur absolue. Pour un peintre, ce n'est pas tout d'observer la nature ; il doit comprendre et surtout sentir la forme qu'il exprime, et l'impression qu'il éprouve s'imprègne à son insu de l'éducation qu'il s'est donnée. Quand un homme a gardé du foyer paternel des souvenirs d'union, de bonheur et de quiétude, il lui reste dans le cœur une délicatesse de sentiments et une placidité de caractère qui persistent à travers toutes les circonstances de sa vie. Il en est de même de cette noble antiquité qu'on n'étudie jamais en vain, et qui laisse dans l'esprit de ceux qui ont su s'en pénétrer une sûreté de goût qui les fait toujours reconnaître.

Quittons la Grèce, où M. Gleyre nous avait égaré un moment, et retournons en Suisse, où M. Vautier nous attend. Celui-là n'est pas un idéaliste, mais du moins il n'a pas le culte de la laideur, et dans ses représentations de scènes rustiques il ne néglige pas l'occasion de montrer de jolies filles, ce qui, suivant lui, n'ôte rien à la valeur d'un tableau. La toile intitulée *le Maître de danse* nous en montre une collection fort séduisante où l'on serait vraiment embarrassé de faire un choix. Au reste le vieux professeur n'y regarde guère, et, son violon à la main, il semble uniquement préoccupé de la manière dont ses élèves posent

leurs pieds; pour le visage, c'est l'affaire des garçons attablés en face et qui sont probablement les heureux fiancés de cette petite armée féminine. Malheureusement pour M. Vautier, il a pris à l'école de Dusseldorf une certaine sécheresse dans les contours, et il y ajoute pour son compte un coloris terne qui enlève beaucoup de charme à ses tableaux. Sous ce rap-



BIANCA CAPELLO

Buste par Marcello.

port, il y a plus de souplesse dans le talent de M. Anker, qui est peut-être moins vif d'esprit, mais qui sait toucher davantage et mettre un sentiment réel dans ses représentations de la vie de famille. Peu de peintres expriment aussi bien que lui la tournure naïve et les gentillesses de l'enfance.

La Suisse devrait être le pays des paysagistes, et il semble que dans

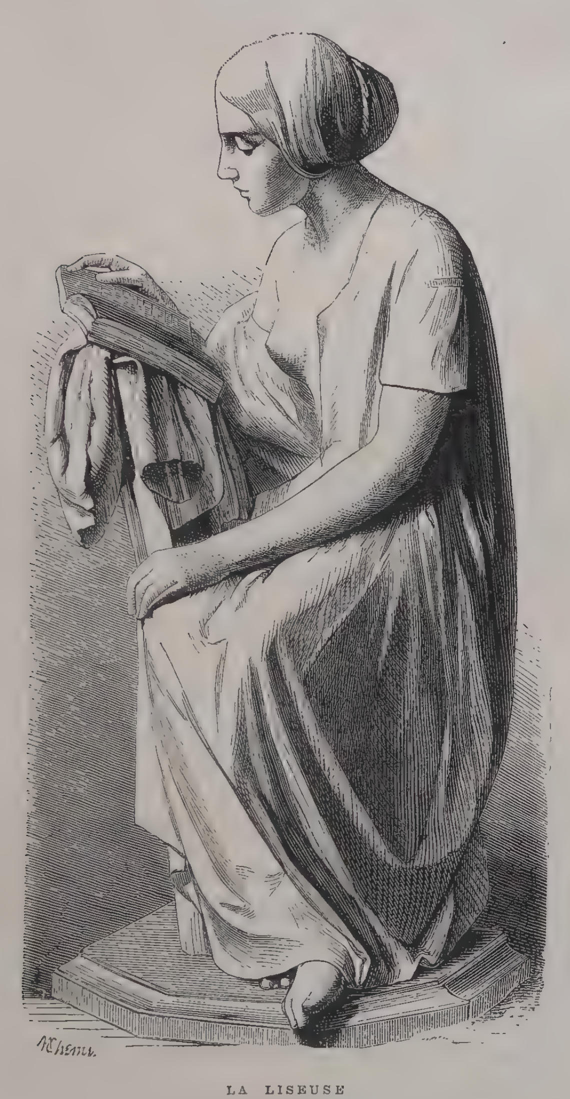
cette admirable contrée les peintres s'acharneraient à reproduire les magnificences qu'ils ont sous les yeux. Pourtant M. Castan semble préférer la plaine à la montagne, M. Bodmer abandonne les Alpes pour venir à Barbizon peindre des intérieurs de forêt, et si M. Meuron s'aventure parfois dans le cœur de la Suisse, il y est attiré par les animaux bien plus que par les glaciers. Seuls, les élèves de Calame prennent plaisir à reproduire les sites de l'Oberland et de la Savoie, mais ils n'arrivent guère à en rendre les impressions grandioses. Il semble que chaque peintre ne sache que répéter devant la nature une chose enseignée à l'atelier, et l'on serait tenté de croire, en considérant ces tableaux de montagnes, que l'artiste a appris méthodiquement à faire les eaux, qu'il est ensuite arrivé à la classe des terrains, puis à celle des feuilles, etc. Toutes ces habiletés vous laissent bien froid et on aimerait mieux une maladresse traduisant un sentiment personnel.

La duchesse Castiglione-Colonna, qui est native de Fribourg, s'est fait une réputation méritée avec les statues qu'elle signe du nom de Marcello. Nous avons revu non sans plaisir, dans la section suisse, ce buste de Bianca Capello qui fut tant applaudi à Paris il y a quelques années. Cette tête, d'une beauté sinistre sous sa coïffure étrange, nous semble inspirée d'un dessin de Michel-Ange; le buste est exécuté avec un rare talent, et, au milieu des paysages et des petits tableaux de genre, il semble une protestation en faveur du style oublié de la grande école florentine.

ITALIE. — ESPAGNE. — GRÈCE.

Après le prodigieux épanouissement de la Renaissance, l'Italie a eu deux siècles de stérilité. Pendant cette période, ce ne sont pas les encouragements qui ont manqué aux artistes; bien au contraire, les gouvernements, pour distraire l'attention des questions politiques, ont tout fait pour tourner du côté des arts les efforts d'une race ardente et enthousiaste. Aucun pays n'était mieux doté que l'Italie en écoles des beaux-arts et en académies chargées de maintenir les traditions qui avaient fait sa gloire. Qu'on attribue le réveil auquel nous assistons aujourd'hui à la surexcitation d'un peuple échappé au joug d'une domination étrangère ou à l'abandon du formalisme classique enseigné dans les écoles, il est certain qu'on peut constater un effort qui n'existait pas autrefois. Dans la statuaire surtout, on trouve, à défaut d'un principe d'art bien élevé, une exubérance d'activité qui prouve la vitalité artistique de la nation.

On a donné une place d'honneur, devant une des portes du palais des Beaux-Arts, à *l'Histoire* de M. Tandardini, statue colossale qui doit faire partie du monument du comte de Cavour, à Milan. L'*Histoire* est assise



LA LISEUSE

Statue, par M. Pietro Magni.

et, avec son stylet, grave sur une des parois de l'édifice le nom du grand ministre. Malgré quelques mollesses dans la draperie, la figure de M. Tandardini ne manque pas de grandeur; elle a surtout le mérite d'être bien décorative.

Dans l'intérieur des salles, nous rencontrons d'abord M. Pietro Magni, de Milan, qui est pour nous une vieille connaissance. En 1855 le modèle en plâtre de sa statue de *Socrate* a figuré à l'exposition universelle, et en 1867 chacun a pu voir la statue de marbre que nous retrouvons aujourd'hui à Vienne. En se servant du buste antique pour faire sa tête de Socrate, M. Magni a cherché à l'animer, car le philosophe est représenté au moment où il écoute les traits qu'Aristophane a lancés contre lui. Nous préférons cependant *la Liseuse,* jolie figure d'une simplicité pleine de charme, et où l'auteur a mis un accent de personnalité qu'on ne retrouve pas toujours au même degré dans ses autres ouvrages.

Nous avons revu aussi avec satisfaction la gracieuse et svelte jeune fille couchée que M. Argenti intitule le *Sommeil de l'Innocence;* en revanche, nous regrettons vivement l'absence de M. Vela, dont nous n'avons rien pu découvrir et dont le nom en effet ne figure pas au livret. M. Vela avait peut-être été un peu gâté par le public parisien en 1867; mais comme il compte parmi les artistes les plus éminents de l'Italie, son abstention est fâcheuse à tous les points de vue.

Nous tenons à signaler ici l'œuvre d'un artiste inconnu en France et qui soutient avec un rare talent les doctrines du réalisme en sculpture. La statue d'*Edward Jenner,* par M. Monteverde, de Rome, a pour nous la valeur d'un manifeste, et peut donner l'idée, dans son acception la plus nette, des tendances de la sculpture italienne. Jenner, assis, penche sa tête attentive sur l'enfant qu'il tient sur ses genoux et cherche avec son instrument l'endroit du bras où il doit expérimenter la vaccine. Une curiosité inquiète et une étrange concentration d'esprit se lisent sur le visage du médecin; l'enfant tourne la tête en pleurant et, quoique pris de façon à ne pouvoir s'échapper, ne semble nullement résigné à son sort. L'expression de ce groupe est vraiment extraordinaire; l'exécution, d'un modelé palpitant dans les chairs de l'enfant, et d'une décision surprenante dans la tête de Jenner, montre dans certains détails et notamment dans les jambes de l'homme une science du dessin et une habileté de praticien peu communes.

Nous voudrions bien pouvoir nous arrêter devant *l'Ismaël* de M. Ansiglione, devant la *Phryné* de M. Barzaghi, devant la *Bacchante* de M. Rondoni et le *Bacchus* de M. Zocchi. Il nous faudrait aussi parler de M. Peduzzi, qui envoie un *Enfant jouant avec une oie,* très-différent de la célèbre statue antique, mais bien vivant et bien spirituel, et de M. Calvi, l'auteur de cet *Enfant à la jatte de lait,* autour duquel le public s'attroupait au dernier Salon, et que nous retrouvons ici. La liste des sculpteurs italiens est vraiment trop longue, et non-seulement leurs ouvrages

sont nombreux au palais des beaux-arts, mais la place étant insuffisante pour eux, on en a mis une grande partie dans les salles de l'industrie, où ils encombrent littéralement la section italienne. Au reste on n'est pas étonné de les trouver là, car si on excepte quelques œuvres sérieusement conçues, la sculpture semble être pour les Italiens une industrie florissante plutôt qu'un art austère fait pour des esprits d'élite.

L'Italie a des praticiens d'une habileté surprenante, mais l'inspiration est souvent débile, et les sculpteurs de ce pays semblent méconnaître ce principe que le fini perfectionne une œuvre jusqu'au moment où il la dégrade en dégénérant en tours d'adresse. Tailler le marbre comme une matière molle, produire l'illusion d'une étoffe ou d'une dentelle, imiter la fourrure des quadrupèdes ou le plumage des oiseaux, lutter de finesse avec le feuillage des plantes, s'éprendre des figures voilées et rendre avec une perfection désespérante la gaze collée sur la peau, c'est assurément faire preuve de talent et c'est un moyen infaillible de captiver la foule. Cependant ces puérilités merveilleuses ne sauraient tenir lieu d'une idée grande, élevée, sérieuse. Trop souvent on serait tenté de croire que l'artiste interroge le marbre pour savoir le parti qu'il en peut tirer, au lieu de le faire obéir à une pensée mûrement réfléchie.

Un bloc de marbre était si beau
Qu'un statuaire en fit l'emplette.
Qu'en fera, dit-il, mon ciseau?
Sera-t-il dieu, table ou cuvette?

C'est à M. Ussi qu'incombait surtout le devoir de maintenir en Italie les traditions de la peinture d'histoire. Son *Expulsion du duc d'Athènes*, qui lui avait valu en 1867 une des grandes médailles d'honneur, ne figure pas à Vienne, où il est représenté par un autre grand tableau, le *Départ des pèlerins pour la Mecque*. Le caractère exclusivement pittoresque du sujet ne comportait pas, ce me semble, une toile d'aussi vaste dimension. La composition est d'ailleurs bien agencée, et on voit que le peintre a fait un effort pour faire vibrer la lumière sur cette foule qui va braver le soleil ardent du désert. En adoptant un genre pour lequel il n'était pas préparé, il s'est privé de ressources que lui donne son génie propre. M. Pasini, un Italien que tous les Français connaissent, a fait aussi une caravane, et sa petite toile en dit plus, comme impression d'Orient, que le grand tableau de M. Ussi ; mais ce dernier reprendra toute sa valeur quand il voudra peindre dans le mode qui lui est propre, car personne en Italie n'a plus que lui le sentiment d'une composition dra-

matique, et ses études le mettent à même de pousser plus loin que la plupart de ses compatriotes la recherche de la forme et de l'expression.

M. Michele Cammarano montre un véritable talent dans son tableau représentant une charge à la baïonnette. Ces bersaglieri piémontais au pas de course et vus de face, sous un soleil ardent, produisent à une certaine distance un effet vraiment saisissant. En revanche, nous ne partageons pas entièrement l'engouement des Italiens pour un de leurs compatriotes, M. Giulo Viotti, dont l'*Idylle à Thèbes* obtient, paraît-il, un très-grand succès. Malgré le courant des modes, nous ne pouvons nous défendre de certains préjugés, et l'insuffisance du dessin est ici par trop choquante. Si ardent que soit le soleil d'Égypte, il ne saurait nous aveugler au point de nous faire oublier que, même du temps des Pharaons, l'anatomie humaine obéit à des lois absolues que l'art n'a pas le droit de méconnaître.

Nous sommes obligé de passer sans nous arrêter devant un grand nombre de toiles intéressantes dont la description nous entraînerait trop loin; mais les œuvres de MM. Moyse Bianchi, Hayez, Induno, doivent être comptées parmi celles qui honorent le plus la section italienne. Le paysage est loin d'avoir dans cette section l'importance qu'il présente dans d'autres contrées, et nous nous contenterons de citer les beaux sites de la campagne de Rome envoyés par M. Vertunni, qui met une véritable grandeur dans son interprétation de la nature.

L'Espagne est, comme l'Italie, dans une voie progressive. MM. Madrazo, Antoine Gisbert et Zamacoïs se sont signalés depuis longtemps à nos expositions annuelles, et, en dehors d'elles, M. Fortuny a su se faire une réputation méritée et se mettre à la tête d'un groupe d'artistes qui exercent aujourd'hui une très-grande influence sur l'art contemporain.

Je ne sais s'il faut attribuer aux événements politiques et aux convulsions qui ont bouleversé l'Espagne l'insuffisance de son exposition, qui ne répond certainement pas à sa valeur véritable, mais je serais tenté de le croire en voyant l'inconcevable négligence avec laquelle elle a été conduite. A la fin de juillet, c'est-à-dire trois mois après l'ouverture des salles, et dans un moment où le jury avait déjà terminé ses opérations, les tableaux n'avaient pas encore de numéros et ne figuraient sur aucun livret. Au reste, à l'exception de Ruy Perez, dont les petits tableaux sont bien connus des amateurs parisiens, les peintres espagnols qui envoient habituellement leurs ouvrages à nos Salons se sont abstenus pour l'exposition de Vienne. Ce que j'ai vu de plus saillant est un grand tableau signé Dominguez et qui représente, je crois, la *Mort de Sénèque*.



EDWARD JENNER

Groupe, par M. Monteverde, de Rome.

M. Dominguez est tout à fait inconnu en France, où cependant il serait apprécié, car à d'incontestables qualités de dessin et de mise en scène il joint une vigueur d'effet et une franchise de touche peu communes dans nos tableaux d'histoire.

Faut-il parler de la Grèce, et doit-on compter dans son exposition d'art les admirables moulages des bas-reliefs et statues du musée d'Athènes? Ce petit pays a un passé écrasant, et il faut en réalité une forte dose de courage pour y faire de la sculpture. On en fait pourtant, et il y a même un petit moissonneur en marbre par M. Philipotis qui ne manque pas de grâce et de souplesse. Par sa tendance, le petit groupe des sculpteurs de la Grèce contemporaine paraît vouloir suivre une direction analogue à celle qui a cours en Italie. Quant aux peintres, ce qu'un ami des Grecs peut faire de mieux, c'est de n'en point parler.

RENÉ MÉNARD.

(La suite prochainement.)



LES GRANDES COLLECTIONS ÉTRANGÈRES[1].

II.

M. JOHN W. WILSON.

I.



BANDONNER galamment au Louvre un Constable qu'on a vaillamment poussé jusqu'à 56,000 francs et qu'on s'est fait adjuger à ce prix, lui en donner un second par-dessus le marché, voilà un luxe qui n'est pas le fait de tout le monde. Pour se payer aussi coûteuse fantaisie, il faut être puissamment millionnaire et légèrement excentrique, ou, — pour tout dire en un mot,— il faut être Anglais. Il faut aimer l'art encore plus que les tableaux. Il faut enfin avoir réuni une galerie assez importante pour que la disparition de deux œuvres d'un peintre aussi estimé que John Constable n'y laisse pas un vide trop sensible. Tel est précisément le cas de M. John W. Wilson, dont la collection de tableaux anciens et modernes exposée depuis le 15 août à Bruxelles au profit des pauvres de cette ville est en passe de devenir célèbre. Le fait qui a pour la première fois appelé l'attention publique sur cette galerie particulière donnait à penser qu'elle était principalement consacrée aux peintres anglais, aux compatriotes du collectionneur, mais si l'école anglaise y est représentée par des œuvres remarquables, — de même que l'école flamande et l'école française, — c'est l'école hollandaise qui y occupe la plus grande place; et cette bizarrerie apparente

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VI, p. 512 et t. VII, p. 64 et 352.

n'a rien que de très-naturel et de parfaitement logique. Anglais par race, — son nom l'indique suffisamment, — M. John W. Wilson, qui est né à Bruxelles, a pendant plus de trente ans habité la Hollande. Il a vécu dans l'intimité des chefs-d'œuvre de cette école de peinture originale et forte dont W. Bürger a si éloquemment plaidé la cause, et, quittant ce pays, il a voulu avoir sous les yeux quelques souvenirs des maîtres qui l'ont illustré. On ignorerait son long séjour en Hollande qu'on le devinerait en parcourant sa galerie de tableaux, et il y a gros à parier que Harlem lui a servi de résidence, car c'est aux peintres harlemois et notamment à Frans Hals, le maître à la mode, qu'il doit les perles de sa collection. Imitons M. Wilson. Donnons le pas à la Hollande, et installons-nous à Harlem.

Un catalogue très-bien fait, imprimé avec luxe chez Claye, enrichi de notes de tout genre, illustré de nombreuses et magnifiques gravures, facilite notre tâche et nous met tout d'abord à notre aise en nous faisant savoir qu'il n'est pas dans cette galerie un seul tableau ancien qui n'ait été soumis à l'expertise de M. Étienne Le Roy, le savant commissaire-expert des Musées royaux de Belgique. L'autorité d'un juge aussi compétent nous dispense de toute observation sur l'authenticité des œuvres que nous allons passer en revue.

Les Frans Hals, dans tous les cas, n'ont pas besoin d'être contrôlés. Ils sont signés, sinon tous du nom même ou du monogramme du maître, au moins de son inimitable coup de pinceau, de sa « touche brusque et juste », éminemment personnelle et caractéristique.

Frans Hals, longtemps délaissé, est depuis quelques années l'objet d'un culte qui tourne au fanatisme intolérant et exclusif. On s'expose aux plus terribles anathèmes si l'on hésite à saluer en lui le maître des maîtres, et l'engouement prend de telles proportions que la critique néerlandaise elle-même est bien près d'affirmer que la Hollande n'a pas produit un seul peintre qui le vaille, et que sa gloire éclipse jusqu'à celle de Rembrandt. Si l'on accorde quelque valeur au talent de la composition, au génie inventif et poétique, il faut avouer que cette frénésie d'enthousiasme passe toute mesure. Si l'on ne tient compte que de la justesse du coup d'œil, de la verve dans le maniement de la brosse, du génie de l'exécution, ces éloges n'ont rien d'exagéré, et il n'y a pas lieu d'en rabattre. On peut dire que non-seulement parmi les peintres hollandais, mais peut-être même parmi tous les peintres, sans distinction d'époque ni d'école, Frans Hals est le peintre le plus prodigieusement peintre qui ait jamais été. Il n'est que cela, mais il l'est avec une souveraine maestria, avec une virtuosité sans égale. Grandes toiles civiques, types populaires, originaux

de cabaret, portraits aristocratiques et bourgeois, tout son art est là. C'est dans les portraits surtout qu'il triomphe, et M. Wilson en a précisément réuni quelques-uns qui valent les plus célèbres du maître.

Citons d'abord *l'Homme à la canne*, gravé par Léopold Flameng, digne de figurer dans un *Regentenstuk*, si sa gaieté n'était un peu vive pour la solennité de ces groupes officiels. Il serait mieux à sa place à la table du banquet de Van der Helst, sauf qu'il risquerait d'écraser tous les convives; il est pourtant tout de noir habillé, mais à côté de son vêtement sombre, de sa collerette et de ses manchettes blanches — deux notes qui s'harmonisent à merveille, une dissonance qui se résout en un accord parfait — on verrait pâlir les pourpoints multicolores des *Arquebusiers*. Quoiqu'il ne soit point armé de la chope traditionnelle, les buveurs de Jan Steen ne refuseraient pas de lui tenir tête. C'est un homme de bonne compagnie pour le temps, mais surtout un bon vivant. Un personnage aussi ventripotent doit aimer la bonne chère. Le petillement de son regard et la largeur du sourire qui se développe sous sa moustache gaillardement frisée garantissent sa bonne humeur; la massive chaîne d'or qui lui pend au cou donne une haute idée de la situation du personnage; la main droite, solidement appuyée sur une canne plus grosse que celle de M. de Balzac, affirme un aplomb imperturbable; la gauche, qui presse légèrement une bedaine quasi monacale, trahit peut-être une digestion difficile, mais la tranquillité avec laquelle notre homme reçoit en plein visage les rayons du soleil nous rassure complétement sur la pureté de sa conscience. Ce rieur est peut-être un viveur, mais gageons que c'est un brave homme.

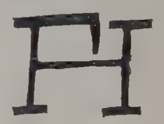
Jasper Schade van Westrum est d'une autre sorte. Est-ce bien Jasper qu'il se nomme? Appartient-il à la noble famille Van Westrum, alliée aux Winssen, aux Boelen, aux Van Zuylen Van Nyvelt et autres Kinschot? Peu importe, mais à coup sûr il est de race aristocratique, et, pour peu qu'on le pousse à bout, d'humeur à donner du bâton jusque sur les épaules de l'homme à la canne. Reste à savoir si le bourgeois laissera faire le hobereau. Il est permis d'en douter. Ces bons drilles que peignait Frans Hals et que Brederoo mettait en scène [1] n'étaient pas très-endurants. L'homme à la canne est d'ailleurs un bourgeois sérieusement calé qui sans doute tient à ses franchises et se moque des grands seigneurs. Décidément le sire Van Westrum en sera pour ses frais. Ses airs dédaigneux, le port hautain de sa noble tête, ne feront peur à personne.

1. Consulter à ce sujet le beau livre que M. Vosmaer vient de consacrer à l'œuvre de Hals.

Sa figure a de la jeunesse et une certaine beauté. Sa longue chevelure bouclée est irrésistible, et sa toilette irréprochable : pourpoint de soie à reflets changeants, chapeau de feutre à rubans, hardiment posé sur la tête, un peu en arrière. En voilà plus qu'il ne faut pour le consoler. S'il ne réussit pas dans les bravaches il peut aspirer à quelques succès dans les amoureux.

Tandis que la tête de l'homme à la canne se détache, ensoleillée et haute en couleur, sur un fond clair, le noble Jasper émerge d'un fond sombre qui fait ressortir la fraîcheur, savamment entretenue, de son teint, et le brillant de son costume. Frans Hals a peint cet aristo avec plus de furie que notre bon bourgeois de tantôt. *L'Homme à la canne* est la vie même, une merveille d'expression et de vibration; mais le faire, quoique très-large et vigoureusement enlevé, accuse plus de soin et de fini que dans le *Jasper*, exécuté avec un brio étourdissant, et tripoté pour ainsi dire d'un seul ton. Il y a pourtant un « repentir » au chapeau, que le peintre a reculé d'un cran sur la chevelure, pour laisser le front tout à fait à nu, et accentuer davantage la crânerie du sujet; mais il n'a pas même pris la peine de dissimuler cette retouche, qui souligne en quelque sorte la désinvolture de l'exécution. Une planche excellente de M. Charles Waltner reproduit ce chef-d'œuvre avec une étonnante fidélité. Il semble que le pinceau de Frans Hals se soit fait burin.

Le *Jeune pêcheur de Scheveningue*, qui est signé du monogramme,



nous mène encore bien au delà. Non pas que nous le préférions au *Jasper*, tant s'en faut; mais c'est la facture caractéristique de Hals à son plus haut degré de promptitude et presque de brutalité. De « l'Homme à la canne » au « Jeune pêcheur », en passant par « Jasper », la progression est constante, et les trois étapes sont nettement marquées. Le « Jeune pêcheur » est le dernier terme de la série, et donne au procédé son maximum d'intensité. Mais pas de laisser aller dans cette brusquerie; pas de hasard dans cette improvisation du pinceau, si négligée en apparence, et d'autant plus savante que la science se cache. Cela est frotté, Dieu sait comment, mais pas un coup de brosse qui ne soit voulu et qui ne porte. Ce petit polisson, marchand de marée, qui vante bruyamment le poisson dont il a un panier plein, et rit au nez du client, sauf peut-être à « l'engueuler » dans un instant, n'a



Rembrandt, pinx. Léopold Flameng, sc.

UN RABBIN

Gazette des Beaux-Arts. Ch. Delâtre, Imp. Paris

certes rien de commun avec les jeunes pêcheurs qui courent les romances. Il n'est pas joli, il est même franchement laid, mais il vit; il a pêché son poisson pour de bon, il le vend pour de vrai, et son rire, s'il n'est pas séduisant, est presque sonore, tant il est pris sur le vif. Le faire à l'emporte-pièce, qui est comme la signature du maître, n'a jamais été mieux justifié que dans cette pochade populaire.

Si l'on veut se convaincre de ce qu'il y a d'étude sous ces vivacités d'un pinceau sûr de lui-même, il suffit de jeter un coup d'œil sur deux petits Hals qui font également partie de la collection Wilson : les portraits de Scriverius et de sa femme. L'un et l'autre sont signés et datés et indiquent l'âge du modèle; on lit sur le premier :

A° ÆTAT. 50
FF 1626

et sur le second :

A° ÆTAT
50
FF 1626

Ces deux personnages sont représentés en buste dans des médaillons ovales tracés par le peintre, sur des panneaux de 21 centimètres de hauteur et 16 de largeur. Ce sont presque les dimensions de la miniature. Le pinceau qui a reproduit les traits de Schryver et de sa femme est bien celui de Hals. On le reconnaît à sa bravoure habituelle; mais la bravoure ici se complique d'une finesse exquise qui atteste la profonde science du peintre et éclaire les dessous de sa fougue ordinaire. Si Frans Hals bâcle aussi aisément son *Jeune pêcheur*, c'est qu'il sait, d'un pinceau aussi ferme, aller jusqu'au bout des minuties érudites de ses Scriverius, mari et femme; et d'autre part s'il réussit à faire grand, même en petit, à donner de la largeur au détail et de l'ampleur au fignolé, c'est qu'il n'a pas besoin d'un cadre minuscule pour y trouver un point d'appui, et que le format nature n'a rien qui l'intimide, au contraire.

Et maintenant, jeunes élèves que la verve de Frans Hals empêche de dormir, si vous voulez peindre de jeunes pêcheurs, étudiez Scriverius; si vous préférez faire des Scriverius, ambition louable, étudiez le *Jeune pêcheur*, mais n'en abusez pas.

Frans Hals est de Harlem par la tombe, Dirk Hals par le berceau. Peintre curieux et rare dont M. Wilson a longtemps guetté et glorieuse-

ment conquis un exemplaire de première qualité. La scène représente un parc seigneurial. Au fond un château entouré de grands arbres d'un vert sombre qui font repoussoir au ciel, d'une transparence et d'une profondeur extraordinaires. Au premier plan une longue table, richement servie. Deux jeunes cocodès du XVIIe siècle et un vieux barbon, leur maître en l'art de bien vivre, font honneur au « festin champêtre » avec trois grrrandes dames, fort appétissantes et qui ont tout l'air de ne bouder ni le vin ni l'amour. La plus jolie est celle de droite, en robe de soie gris de fer; elle cache en riant — histoire de montrer ses dents blanches — une fleur que son voisin de table paraît désirer ardemment et qu'elle ne lui refusera pas éternellement. Le vieux, coiffé du gigantesque tromblon de l'époque, la face enluminée, la bouche et les yeux écarquillés par un vaste sourire, est au milieu, soulevant de la main droite un énorme hanap dont le contenu fait rêver. Quelle soif! Il se penche vers sa compagne et semble, d'après le catalogue, lui adresser des « propos légers ». Mettons « grossiers », nous ne forcerons pas la note du siècle en ce pays. Il est évident que ces propos sont assez salés, car la voisine, quoiqu'elle en ait peut-être entendu bien d'autres, se demande avec une nuance d'inquiétude si ce vénérable Silène ne va pas un peu loin; le ménétrier qui joue du violon, debout derrière eux, en est tout estomaqué, et dans le fond une servante, accorte et plantureuse, qui ne s'effraye pas pour si peu, en rit à se décrocher les mâchoires. Le duo de gauche est plus intime, plus sérieusement tendre et indifférent aux gauloiseries néerlandaises du bon vieillard. Il y a par-ci par-là de la roideur dans le dessin, de la sécheresse dans le coloris, mais le vieux semble peint par Frans Hals lui-même: la dame à la fleur frise le Terburg; le ménétrier et la servante annoncent Jan Steen. Tableau précieux et peut-être le plus important et le plus remarquable Dirk Hals qui existe. Il est signé :

DHALS

Corneille Verspronck, — ou plutôt Cornelis-Engelsz Verspronck, — encore un peintre de Harlem. Il y est né, on ne sait quand; on croit qu'il y est mort. Élève de Karel Van Mander, comme Frans Hals, il travailla aussi sous la direction de Cornelis Van Haarlem. La galerie Wilson a de lui un portrait de femme qui est d'une grande beauté, le portrait et non la femme, bien que la physionomie de cette « bourgeoise de Harlem » ne manque pas de caractère. C'est une maîtresse femme, quelque présidente de corporation femelle. Il y a de l'autorité dans son regard et dans le demi-sourire à peine esquissé sur ses lèvres épaisses. Elle est représentée

en buste, de grandeur naturelle, vue de trois quarts, en pleine lumière; les cheveux séparés sur le front et retombant en boucles sur les épaules; vêtue de noir, avec corsage brodé d'or et grande collerette en mousseline blanche; aux oreilles, des pendeloques; sur la poitrine, un bijou suspendu à un nœud de rubans noir et or. La peinture n'est pas sans analogie avec celle d'un *Portrait de dame noble* qui appartient également à la collection Wilson, et dont l'auteur est Jacob Backer, né à Harlingen en 1608, mort à Amsterdam en 1651. Le catalogue de la collection ignore qui fut son maître. Bürger, d'après Scheltema, dans le second volume de ses *Musées de la Hollande*, le rattache à l'école de Rembrandt. Mais ces deux portraits de Jacob Backer et de Verspronck ne rappellent ni Rembrandt, ni Frans Hals, dont Jan Verspronck, fils de Cornelis, fut l'un des plus célèbres élèves; ils feraient plutôt penser à B. Van der Helst.

Il faut pourtant quitter Harlem, sauf à y revenir à l'occasion. Et puisque de Verspronck en Backer nous sommes arrivés à Rembrandt, arrêtons-nous devant ce maître dont le génie domine toute la peinture hollandaise.

L'école de Rembrandt est mieux représentée chez M. Wilson que le maître lui-même. Nous avons de Rembrandt deux petits panneaux de 20 centimètres de hauteur : un *Portrait d'homme* à la figure eczématique et bourgeonnante, très-rembranesque peut-être, — il vient de la collection du marquis d'Aligre, — mais médiocrement intéressant; un *Rabbin*, plus typique; la coloration est vraiment rabbinique et talmudique : une sépia empâtée; mais le regard est d'une expression triste et saisissante. Ce rabbin-là croit encore à Jérusalem. Du Talmud au Golgotha il n'y a qu'un pas; mais sauter ce pas, c'est franchir un abîme, en histoire et en religion comme en peinture; le *Golgotha* de la galerie Wilson en est la preuve. Assurément cette esquisse sur bois n'est pas un Rembrandt *di primo cartello*, mais elle offre un certain intérêt. Grand effet, en dépit de rares incorrections de dessin. Les cuisses de ce christ en croix, qui se détache en profil sur un ciel nuageux, sont une révélation messianique que la science moderne ne saurait rectifier. Le ton est ravissant : un gris à la Van Dyck, mais un peu plus doré.

Somme toute, ce sont là des taches de couleur rembranesque, plutôt que des Rembrandt. Il est vrai qu'un Rembrandt sans tache est une rareté presque introuvable. Si l'on veut avoir dans cette galerie un arrière-goût de Rembrandt, une idée sinon de son style propre, au moins de son influence, il faut interroger ses élèves. Voici Ferdinand Bol, le peintre des Régents et des dames patronnesses du *Leprozenhuis* d'Amsterdam. Son *Chef maure* de la collection Wilson pourrait passer pour un Rembrandt.

Cela est magistralement servile, bien supérieur aux deux dignitaires musulmans de Aart de Gelder, qui tiennent de Rembrandt moins par la puissance que par la cuisine picturale. Voici Govert Flinck dont le « portrait d'homme » barbu et jaunâtre se rattache à Rembrandt par le modèle, souvent pourtraicturé par le maître et ses disciples. Voici Salomon Koninck, élève de Nicolas Moijaert, mais sectateur de Rembrandt; *l'Avare* et *l'Étude,* qui comptent parmi les belles œuvres de la galerie Wilson, ne laissent aucun doute sur sa filiation artistique. *L'Étude* surtout, traitée dans le style de Rembrandt avec une nuance à la Gérard Dow, est superbe. Ce vieux savant qui interrompt sa rédaction pour mieux continuer le travail de son esprit, pour résoudre une difficulté scientifique ou se rendre maître d'une pensée rebelle, fait une vive impression. C'est de la peinture à la fois psychologique et coloriste. Le tableau tout entier est dans la tête, admirablement modelée, dans le regard, qui nous ouvre le cerveau de ce savant rêveur. Ce regard nous poursuit. Rien ne nous servira de l'éviter. *L'Avare,* qui est signée et datée :

S KONINCK·
1649·

est exécutée dans la même gamme, mais après une modulation de majeur en mineur. Nicolaas Maes, car il s'agit ici de MaEs le portraitiste que l'on confond avec Nicolaas MaAs le peintre de genre, en attendant que la paléontologie artistique ait décidément subdivisé, comme elle en a l'espoir, cette individualité complexe,—Nicolaas Maes doit-il être compté parmi les élèves de Rembrandt? M. Wilson possède de ce maître distingué un « Portrait de femme » qui a légèrement souffert et un « Portrait d'homme », en buste de trois quarts, grandeur demi-nature, sur panneau, qui est tout à fait charmant; et tous deux s'éloignent assez sensiblement de l'école rembranesque; mais ils y feraient honneur, surtout le « Portrait d'homme », qui est signé et daté :

N MAES·.1670

Il s'en faut de beaucoup que nous ayons tout dit non-seulement sur la galerie Wilson, mais même sur la section hollandaise de cette curieuse collection.; c'est une étude que nous ne tarderons pas à compléter.

CHARLES TARDIEU.

(La suite prochainement.)

QUELQUES NOTES NOUVELLES

SUR

JACOPO DE BARBARIS

DIT LE MAÎTRE AU CADUCÉE



Il y a dix ans, lorsque nous insérions dans la *Gazette des Beaux-Arts*[1] le résultat de nos recherches sur la vie et les œuvres de Jacopo de Barbaris, nous pensions n'avoir plus à revenir sur cet artiste; mais qui peut se flatter d'avoir épuisé un sujet d'érudition? On croit avoir consulté tous les ouvrages, feuilleté tous les cartons susceptibles de fournir un renseignement; et, confiant, on donne son manuscrit à l'imprimeur; puis, un beau matin, une trouvaille vous fait regretter l'impression d'un travail que l'on considérait comme complet. Ce mécompte, nous venons de l'éprouver nous-même à propos de Jacopo de Barbaris dit le Maître au caducée.

Quelques mois après la publication de nos notes sur ce peintre-graveur, nous rencontrions, parmi des estampes récemment apportées d'Angleterre, une épreuve de nielle qui piqua assez notre curiosité pour nous décider à l'acheter. Notre premier soin, en rentrant dans notre cabinet, fut d'ouvrir nos cartons des xve et xvie siècles, et par la confrontation de ce nielle avec les estampes de Jacopo de Barbaris nous ne tardions pas à acquérir la certitude que nous avions entre les mains une pièce non

1. Voir t. XI, p. 311 et 445.

décrite à ajouter à l'œuvre du maître. Le travail de ce nielle est plus fin et moins libre, il est vrai, que dans les estampes connues ; mais la destination de l'œuvre explique tout naturellement cette différence, les tailles ayant été creusées dans l'argent pour fixer l'émail et non pour servir à l'impression[1]. Néanmoins, si l'exécution offre de légers écarts, le style de la figure proclame manifestement le nom de l'auteur. Pourquoi se refuserait-on à admettre que les deux femmes placées en regard l'une de l'autre ont une commune origine ? n'ont-elles pas mêmes épaules tom-



FEMME D'APRÈS UN NIELLE DE JACOPO DE BARBARIS.

bantes, mêmes bras un peu grêles ? Chacune d'elles n'a-t-elle pas cette richesse de poitrine que les artistes de Venise aimaient tant à peindre ? Chez l'une les attaches sont plus engorgées que chez l'autre ; mais cela tient, il n'en faut pas douter, à ce que la première fut probablement dessinée en Italie, alors que Jacopo était encore à Venise. La seconde, au contraire, comme l'indique le large chapeau à plumes qui couvre sa tête, fut exécutée en Néerlande, pendant le séjour de l'artiste dans le Nord, où il avait été appelé par Philippe de Bourgogne, fils naturel de

1. La reproduction que nous en offrons ne donne point la nature du travail, le graveur, malgré nos recommandations, ayant cru devoir le moderniser.

Philippe le Bon. Notre opinion est de celles qui, nous nous plaisons à le croire, ne rencontreront pas de contradiction sérieuse ; aussi à l'avenir les biographes devront-ils ajouter le titre de nielleur à ceux de peintre, de graveur et de miniaturiste qui appartiennent à Jacopo, et cela ne surprendra pas les érudits, qui savent combien les artistes de cette époque aimaient à explorer les voies diverses de l'art.

Encore tout ému d'avoir mis la main sur une pièce aussi intéressante,



FEMME D'APRÈS UN NIELLE DE JACOPO DE BARBARIS.

un hasard non moins heureux nous faisait découvrir peu de temps après un dessin que tout nous porte à attribuer à Jacopo de Barbaris. Ce fut parmi des photographies faites d'après la collection de Dresde (?) que nous avons rencontré, sous le nom de Lippi, le précieux dessin reproduit ici et qui représente un *Triton emportant une Néréide*. En vérité nous serions fort embarrassé de dire d'après quels indices et d'après quelle autorité le nom de ce maître florentin a été apposé et maintenu au bas de cette œuvre. Dans ces chairs grasses et souples quel amateur retrouverait le type fin et contenu des quinquécentistes florentins, et dans cette exécution rapide et pleine de verve le faire austère et rigide des



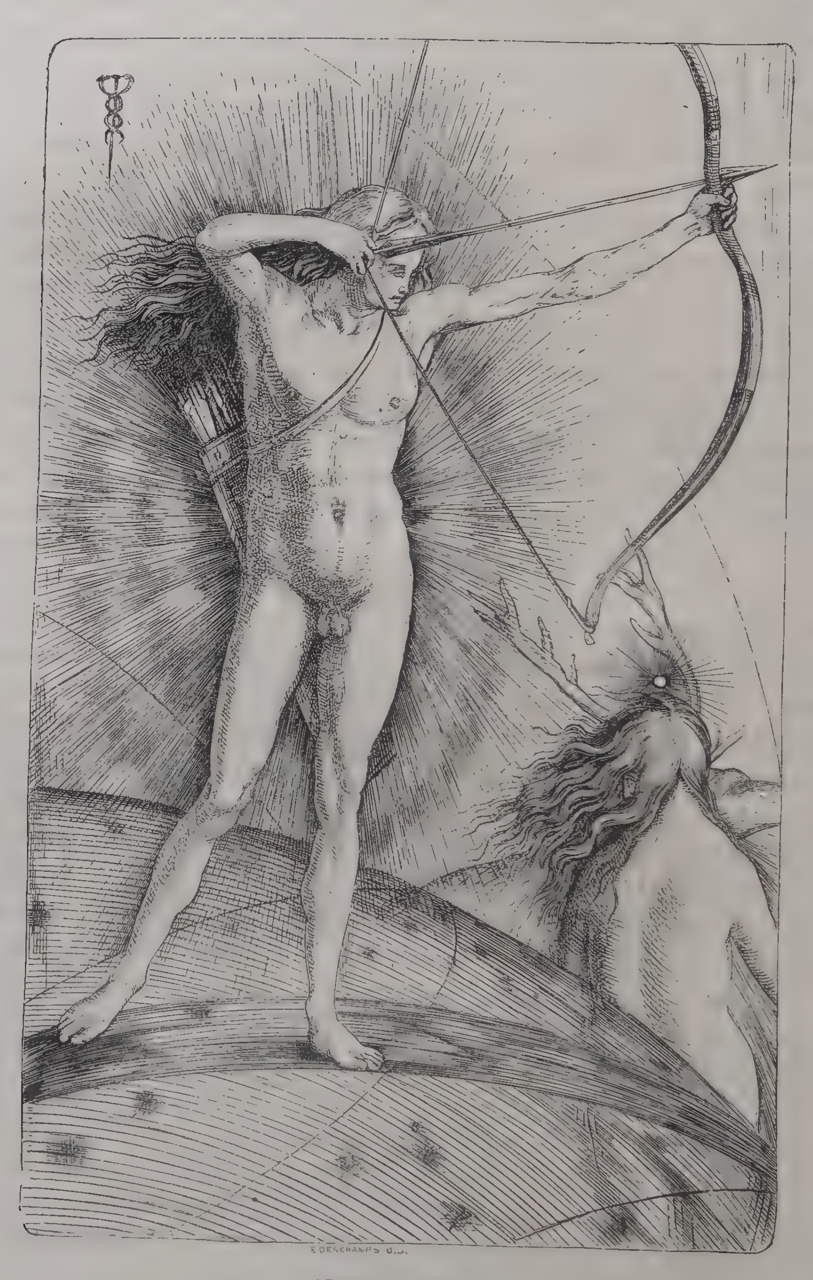
TRITON EMPORTANT UNE NÉRÉIDE,

D'après un dessin de Jacopo de Barbaris.

Lippi? ces tailles qui se croisent, s'entre-croisent et appellent les jeux de la lumière dans le modelé n'ont rien de commun avec la grande et sévère manière des Florentins du xve siècle qui se plaisaient à donner à leurs figures des contours accusés jusqu'à l'exagération pour indiquer une volonté bien arrêtée, et non à tracer des silhouettes vives et mouvementées, mais frivolement étudiées. Cette conception pittoresque et d'une exécution libre n'a rien à démêler avec une école qui rêvait le progrès tout en demeurant fidèle à la tradition, avec des hommes qui préféraient creuser un sujet pour mériter le titre de penseurs, au lieu de lâcher la bride à leur imagination pour être réputés hommes d'esprit; elle émane d'une école qui attachait plus de prix à la vie et à la couleur qu'à la méditation et au dessin, d'un de ces novateurs hardis qui, dominés par le démon du xvie siècle, se laissèrent aller au plaisir d'improviser sans se soucier du fond des choses. Elle appartient certainement à l'école de Venise, et dans cet habile mélange de traits qui dessinent et modèlent les figures sans roideur dans les contours et sans noirs opaques dans les ombres nous reconnaissons la taille lumineuse et vivante de Jacopo de Barbaris, comme dans les types nous retrouvons le goût et le penchant de ce peintre-graveur, qui s'affranchit trop souvent du culte de la beauté idéale. Il se peut que notre attribution soit repoussée par quelques-uns, mais nous ne croyons pas nous tromper en retrouvant dans la coupe étrange du visage de la Néréide le type de l'Apollon et d'autres figures de Jacopo Barbaris, dans l'arrangement des cheveux, dans la manière d'éclairer la poitrine, le goût et les habitudes de ce peintre. En outre, il nous semble si bien voir, dans ce dessin, Jacopo de Barbaris manier la plume avec cet entrain et ce brio qu'il a introduits le premier dans la gravure, que, sans trop redouter de nous compromettre, nous n'hésitons pas à remplacer le nom de Lippi, si ridiculement inscrit au-dessous de ce dessin, par celui de Jacopo de Barbaris, qui s'est plu à retracer par le burin plusieurs scènes empruntées à la mythologie des divinités marines.

Nous avions bien raison de dire qu'on ne peut jamais se flatter d'avoir épuisé un sujet d'érudition. Nos notes nouvelles sur Jacopo de Barbaris étaient sur le point d'être imprimées, lorsque M. Houdoy, à qui nous devons tant de précieux documents recueillis dans les archives de Lille, nous fit tenir de nouveaux faits relatifs à cet artiste.

M. J. Houdoy nous écrit qu'il a trouvé au bas d'un compte de Diego Flores, trésorier de Marguerite, un reçu en langue italienne daté de 1510 et signé « Jacobus de Barbaris » avec le caducée.



APOLLON ET DIANE,

D'après un dessin de Jacopo de Barbaris.

La même année, Barbaris figure encore dans les comptes de Marguerite avec les titres de varlet de chambre et de peintre attaché à cette princesse, qui lui fait donner une somme de 76 liv. et 6 d^{ers} pour acheter un pourpoint de velours et une robe de drap doublée d'agneaux noirs [1].

L'année suivante, le 1er mars 1511, Marguerite signe le mandement ci-après :

« En consideration des bons, agreables et continuels services que notre bien-aimé painctre Jacques de Barbaris nous a par ci devant fait au dit estat de peintre et autrement, considerant sa debilisation et vieillesse, qu'il n'a de nous aucuns gaiges, et afin mesmement qu'il ait desormais mieux de quoy vivre et soy entretenir en notre service le demeurant de ses anciens jours, avons octroyé prendre et avoir de nous la somme de cent livres de pension par chacun an [2]. »

Dans l'inventaire de Marguerite fait en 1515 et 1516, M. Houdoy relève encore trois articles négligés par M. de La Borde et par M. Leglay :

« Item XI assez grandes platines de cuivre engravées par feu Maistre Jacques de Barbaris, paintre exquis de differens mistères, bonnes pour imprimer sur papier.

« Item encore V autres moyennes pièces de mesmes, aussi de divers mistères.

« Item VII autres petites pièces de mesmes platines, le tout mis en une logette de bois [3]. »

De ces documents dus aux recherches de M. Houdoy, nous tirerons diverses conclusions :

L'orthographe du nom de Barbaris établie par sa signature augmente les probabilités qui peuvent faire penser que Jacopo de Barbaris est frère de Nicolas de Barbaris, auteur d'un tableau conservé en 1855 dans le palais Mocenigo à Venise; la quittance donnée par lui en langue italienne met fin aux discussions sur sa nationalité; les termes du mandement de Marguerite prouvent qu'il était né antérieurement à 1450, et enfin la conservation des planches de Barbaris dans le trésor de Marguerite nous apprend qu'elles furent exécutées pour le compte de cette princesse.

ÉMILE GALICHON.

1. Registre aux mandements ancien M. 230.
2. Registre aux mandements ancien M. 4.
3. Arch. du Nord. Inventaire Marguerite.

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

DE TOURS



'Exposition rétrospective d'objets d'art ouverte à Tours à la fin du mois de juin dernier est certainement une des mieux réussies de toutes celles qu'il nous à été donné d'étudier en province. La peinture cependant en formait la partie la plus considérable, et l'on sait ce que sont en général les collections de ce genre. Nous ne pouvons dire si les amateurs de la Touraine ne possèdent que des choses excellentes; en tout cas ils n'en avaient proposé, ou bien la commission d'organisation n'en avait admis que de bonnes. Mais par contre nous avons éprouvé une certaine déception en ne trouvant pas plus de meubles remarquables dans un pays qui compte tant de châteaux historiques. Sans qu'ils fissent défaut, nous espérions néanmoins en rencontrer davantage.

L'exposition était installée dans les salles du premier étage de l'Hôtel de ville qui, d'un côté de la rue Royale, et sur le quai longeant la Loire, fait pendant au Musée, de telle sorte qu'il était facile de se rendre de l'une à l'autre.

Les tapisseries garnissaient l'escalier. Les peintures, distribuées dans deux grandes salles à droite suffisamment éclairées sur le quai, couvraient les murs au-dessus des meubles qui y étaient adossés. La sculpture, les faïences et les menus objets étaient étalés suivant leur importance, leur

volume et leur prix, soit sur de vastes étagères, soit dans des vitrines placées au centre des pièces; plusieurs dans les meubles d'applique.

Un petit cabinet à gauche de l'escalier était réservé à l'ecclésiologie; les deux chambres suivantes avaient été affectées : l'une, à la collection du château de Montrésor appartenant à M. le comte Branicki; l'autre, à celle du château de Chenonceau exposée par Mme Pelouze et par M. Wilson, son gendre.

La Peinture. — Quoique l'école française l'emportât sur les autres écoles par le nombre de ses représentants, nous ne commencerons point par elle.

Nous négligerons quelques panneaux de l'ancienne école allemande comme on en voit tant à Munich où des personnages aux carnations blanches, vêtus de draperies aux plis cassés, sont peints sur un fond d'or. Nous négligerons aussi quelques triptyques de l'école de Jean de Mabuse, que Mme veuve Baron avait envoyés du château de Langeais, pour nous occuper tout d'abord d'un chef-d'œuvre.

C'est un portrait d'homme en buste, la tête de trois quarts, tourné à gauche, debout contre une table sur laquelle il pose sa main gauche gantée, tandis que la droite s'appuie solidement au pommeau d'une épée. Le personnage porte un vêtement noir brodé d'or. Une chaîne d'or à laquelle est suspendue la médaille de l'ordre de Saint-Michel s'enroule deux fois autour du haut collet de son pourpoint, d'où sort une petite fraise tuyautée. Un manteau noir également à haut collet est posé sur ses épaules.

Nous décrivons minutieusement ce portrait qui provient du château d'Azay-le-Rideau, appartenant à M. le marquis de Biencourt, parce qu'il est attribué à Antonie Mor, vulgairement appelé Antonio Moro, et parce qu'il représenterait Charles IX.

Il est permis de douter de cette dernière attribution qui a dû être inspirée par l'air peu commode du personnage. Certainement on a songé à la Saint-Barthélemy en regardant cette image, mais les portraits de Charles IX nous semblent lui donner une forme de tête plus allongée et une physionomie plutôt bilieuse que sanguine. Le portrait du château d'Azay-le-Rideau, peint dans des tons bruns chauds et d'une exécution très-solide bien que d'apparence pointillée, nous rappelle assez ceux qui à l'exposition de Manchester étaient attribués à Antonie Mor, pour que nous n'ayons aucune objection à formuler. En tout cas l'œuvre est fort belle, quel qu'en soit l'auteur et quel que soit le personnage représenté.

Nous en rapprocherons trois portraits acquis par M. Alfred Mame à la

vente Pourtalès et dont on doit certainement se souvenir. L'un est celui d'une vieille femme coiffée d'une haute cornette blanche dont les ailes ramenées sous le menton encadrent des traits d'un modelé si fin que l'usure l'a fait disparaître par places : il est attribué à Holbein. L'autre est celui de Maximilien, que l'on prête à Albrecht Durer avec assez de vraisemblance. C'est à Mantegna que l'on fait honneur du troisième, qui est celui d'un vieillard vu de face. Nous le croirions plutôt de l'école allemande. Nous renverrons du reste, pour l'appréciation de ces œuvres, à l'excellent article de notre ami Paul Mantz sur la galerie Pourtalès [1].

On compte de fort remarquables portraits dans le legs très-important que M. de Tarade a fait au musée de Tours. Parmi les tableaux qui le composent et qui couvrent tout un vaste panneau, nous en signalerons seulement ici trois de femmes, uniformément habillées de noir, à la mode hollandaise du XVII[e] siècle, dont les figures austères, même quand elles sont jeunes, émergent de magnifiques collerettes de guipures empesées qui par leurs dessins géométriques ajoutent encore à la gravité de l'image. Ils seraient signés de Mierevelt, de Van der Helst, 1646, et de Van der Vliet, 1638. Un portrait qui les efface tous est celui d'un homme en buste, coiffé d'une toque plate à plume, regardant à droite et vu de trois quarts, la moustache en croc, le poing sur la hanche et portant un drapeau blanc sur l'épaule. La lumière frappe surtout la joue, laissant presque tout le reste dans une lumineuse demi-teinte. On attribue ce portrait à Rembrandt, et en effet l'œuvre est magnifique et digne du maître.

Une Chute, petit panneau de Ruysdaël, une *Porte de ville*, où passent de tout petits personnages par Van der Hufst et une *Noce de village*, tableau un peu pâle de D. Teniers, complètent ce qu'il y a de plus remarquable parmi les écoles du Nord dans le legs Tarade.

David Teniers, que nous venons de nommer, était en outre représenté par une *Briqueterie*, appartenant à M[me] la marquise de Castellane, et par plusieurs de ces petits panneaux qu'il devait brosser à la douzaine, que nous admirons aujourd'hui et qui auraient indisposé contre lui ses contemporains, s'il avait eu le malheur de vivre en un temps de Salons et de critiques d'art.

Nous avons dit qu'en leurs portraits les dames hollandaises du XVII[e] siècle étaient toujours vêtues de noir; il y a pourtant des exceptions, ainsi que le montre M. Brian, d'Amboise, avec l'image presque en pied d'une jeune femme en robe rouge à moitié recouverte par un grand col rabattu et par un tablier de batiste, tous deux garnis de nombreuses

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, p. 100.

dentelles. Si la dame était Hollandaise, elle n'était pas sans fantaisie, car ses cheveux blonds sont épandus sur ses épaules, et l'on conçoit qu'elle ne se soit point soumise à l'uniforme de la robe noire. Nous ne savons d'ailleurs à qui attribuer cette peinture peu faite et traitée avec des colorations claires et lumineuses.

Un Rubens fort important, prêté par M. le comte Branicki, est la seule œuvre qui représente la grande peinture dans les Flandres, et encore! Ces deux enfants nus qui jouent avec un mouton dans un grand paysage gris-bleu représentent, dit-on, Jésus et saint Jean; nous le voulons bien, mais ils sont surtout un excellent morceau de couleur.

Un cavalier ivre attablé entre deux femmes dans une compagnie aussi nombreuse que mal choisie, un autre cavalier qui compte de l'argent à une vieille, tous deux attribués à Palamèdes et modestement intitulés : le premier, l'*Enfant prodigue*, par son propriétaire M. Genève père, de Tours; le second, *Intérieur hollandais*, par Mme Budan de Russé; une *Vierge* de Corneille Shut dans un entourage de fleurs, à Mme veuve Renou, faisant pendant à un portrait d'homme très-vivant, faussement attribué à Van Dyck, dans une couronne de fleurs plus faussement encore attribuée au Dominiquin, à M. Cottu; une *Basse-cour* de N. de Hondekoeter, envoyée du château de Rochecotte par Mme la marquise de Castellane; quelques natures-mortes dans le genre d'Abraham Mignon, et deux panneaux de Horemans représentant, presque en camaïeu brun-roux, l'un un atelier de peintre, l'autre un atelier de sculpteur, à M. Éd. Pillet, complètent ce qui nous a paru digne d'être noté dans le contingent des écoles du Nord.

Les écoles du Midi étaient comme d'habitude fort incomplétement représentées, bien qu'on leur ait fait parfois l'honneur de quelques tableaux qui ne leur appartiennent pas. Telle est une *Vierge à la pomme* de la collection Tarade, qui, si elle est d'un Raphaël, est certainement d'un Raphaël flamand.

Les propriétaires du château de Chenonceau avaient exposé dans la petite salle qu'ils s'étaient à peu près exclusivement réservée une *Vierge* entre saint Jean-Baptiste et saint Antoine de Padoue qu'ils attribuent à G. Bellini, mais qui nous semble se rapprocher plutôt du Carpaccio; une *Pitié* de Ribera, œuvre énergique telle qu'on doit l'attendre de ce maître, et, comme contraste, une *Vierge portant l'enfant Jésus endormi* du pâle et doux Sassoferato; puis une *Vierge* cousant tandis que l'enfant Jésus dort, et une *Amphitrite*, appartenant sans nul doute à l'Albane, ou du moins à son atelier si fécond en œuvres de ce genre.

Après avoir rappelé une *Vierge au rosaire*, à M. le comte Branicki,

tableau de Murillo un peu plus noir que de raison, nous n'aurons pas fait grand tort aux autres toiles que nous aurons omises.

L'école française réservait d'agréables et de nombreuses surprises, à commencer par un portrait équestre de Henri II, grand comme nature, qui, avec le prétendu Charles IX d'Antonie Mor, appartient à M. le marquis de Biencourt. Nous ne croyons point que ce portrait soit de la main de François Clouet, à en juger par le peu d'accent de la tête que l'on apercevait avec peine, à cause de la hauteur où il était placé; mais il est peut-être la reproduction contemporaine d'un original de ce peintre. Il est d'ailleurs conçu d'après un certain patron que nous retrouvons dans deux portraits de François Ier : l'un qui est une miniature de la collection Sauvageot aujourd'hui exposée au Louvre, l'autre qui est une peinture que possédait M. Farrer lorsque H. Shaw l'a publiée en 1843.

Henri II s'avance au pas cadencé de son cheval bai brun dont le harnais blanc est découpé de double D enlacés. Il est vêtu de noir brodé de blanc et de blanc brodé tantôt d'or, tantôt de noir, le tout s'enlevant sur un fond gris clair d'architecture. Les noirs et les blancs jouent seuls dans cette vaste toile d'un ton très-fin et excessivement intéressante pour les détails circonstanciés du costume.

Si nous nous étions astreint à l'ordre chronologique, nous aurions dû citer tout d'abord un portrait en buste de Charles VIII, attribué au très-excellent peintre Jean Bourdichon. Jean Bourdichon commence à être illustre, mais beaucoup de personnes qui en parlent sans jamais avoir rien vu de lui le font un peu pour railler ceux qui l'ont inventé. Ils auraient raison s'il était réellement l'auteur du portrait en question. Celui-ci ne peut être, en effet, qu'un des éléments d'une de ces séries de portraits comme il était de mode d'en avoir au XVIe siècle, ainsi que le prouvent les cahiers de crayons que l'on possède, les inventaires que l'on a dépouillés et la série même qui existe au château de Chenonceau. Parmi les neuf panneaux qui la composent, huit offrent la même facture hâtive et sans caractère que le portrait de Charles VIII, bien que les personnages représentés soient d'une époque bien postérieure.

Le portrait que nous exceptons, et qui porte le nom de Gaston de Foix inscrit sur le fond, est celui d'un homme jeune à barbe rousse naissante ; il pourrait bien être de la même main que celui d'une femme qui, après avoir fait partie de la collection Pourtalès, appartient aujourd'hui à M. Alfred Mame. Tout le monde se rappelle cette image d'une femme rousse, point trop belle, qui porte un bijou formé de la lettre majuscule A suspendu à l'un de ses colliers, au-dessus de sa robe à corsage carré, noire, brodée d'or. Les deux têtes se détachent du même fond verdâtre modelées

avec une finesse excessive dans leurs carnations où le vert des ombres s'harmonise avec celui du fond [1].

L'analogie nous mène aux portraits attribués à Jean Cousin et dans les mains d'un de ses descendants, M. Bouwyer, de Sens, aujourd'hui à Tours. M. A.-Firmin Didot les a publiés en photographie dans son *Étude sur Jean Cousin*, mais il nous est bien difficile, même après les avoir vus, de nous prononcer à leur égard. La peinture, qui ne semble pas dans tous de la même exécution, est presque partout craquelée et encrassée par plusieurs couches de vernis brun réduit à l'état de résine. Le seul à peu près pur, bien que ce soit précisément celui où M. A.-F. Didot trouve le plus d'altérations, représente la fille du peintre, Marie Cousin, femme d'Étienne Bouwyer. Le modelé en est très-simple, peu ressenti, d'une coloration très-pâle surtout dans les demi-teintes, et gris dans les ombres. D'ailleurs en 1582, date de l'un des portraits, Jean Cousin, qui devait être âgé de quatre-vingt-un ans, peignait-il encore? Nous ne nions pas, mais nous doutons. En tout cas, ces cinq portraits appartiennent bien franchement à la pure tradition française.

L'influence italienne s'aperçoit par contre dans une œuvre importante venue encore de Chenonceau, une *Diane de Poitiers,* attribuée au Primatice.

Que ce soit ou non Diane de Poitiers, — et nous penchons pour la négative, — la tête est d'un caractère trop individuel pour n'être pas un portrait. La dame n'est point des plus jolies et justifie le proverbe qu'un nez ne dépara jamais un beau visage... parce qu'il ne s'y trouva jamais. Elle est debout, vêtue d'une simple tunique vert pâle, le poing droit sur la hanche, tenant une flèche de la droite qui s'appuie à un immense bois de cerf où grimpent trois Amours. A droite, deux autres Amours jouent avec trois chiens de meute de physionomie peu avenante. Une porte flanquée de deux colonnes engagées s'ouvre du même côté, et dans le fond, sur le terrain qui monte quelque peu, une chasseresse poursuit un cerf.

Le peintre n'a pas été maître de lui-même dans la figure principale modelée avec quelque timidité dans des colorations pâles et froides, tandis qu'il a traité les Amours avec une grâce presque corrégienne et dans des colorations plus chaudes. Primatice, le Rosso et surtout Nicolo dell' Abbate nous sont trop connus pour qu'il soit permis d'attribuer cette œuvre à aucun d'eux; mais elle est certainement d'un Français de l'école de Fontainebleau.

1. *Gazette des Beaux-Arts,* t. XVIII, p. 110. Article de M. Paul Mantz sur la « Collection Pourtalès ».

Une *Fête sous Henri III,* où figure un unique et grave danseur qui enlève à bout de bras sa danseuse fort empruntée dans sa grande fraise, ses manches en saucisson et sa jupe en tonneau, tableau provenant de Chenonceau et de même style que l'un de ceux du Louvre, termine ce qui appartient au XVIe siècle.

Les œuvres des commencements du XVIIe sont rares et de peu d'importance. Nous ne trouvons à signaler qu'un dessin du Tourangeau Abraham Bosse, à la plume, rehaussé de bistre gris-bleuâtre, qui représente le jeune roi Louis XIV en 1649 allant en grand appareil à l'église des Jésuites. Ce dessin, propriété de M. Taschereau, n'a point été gravé, mais il présente, à cause de l'indication précise des costumes, tout l'intérêt des estampes du maître.

Ce sont encore des portraits que nous allons avoir à signaler. D'abord celui du duc d'Évreux (legs Tarade) que H. Rigaud a représenté en costume de guerre, revêtu d'une cuirasse noire, appuyé sur son bâton de commandement, jeune et souriant, l'œil brillant, les cheveux au vent, comme si l'aile de la Victoire les agitait : portrait qui d'ailleurs a été gravé ; puis ceux du président Aubry, deux fois représenté, d'abord vers 1680, — et c'est le meilleur, — puis en 1700, par N. Largillière, appartenant l'un et l'autre à M. de Vonnes, qui possède également le portrait de la présidente en mante rouge, les deux mains dans un manchon, remarquable par l'expression fine de la physionomie, quoique d'une exécution un peu sèche.

On attribue encore à Largillière un petit tableau de la collection Tarade représentant Armide accompagnée d'une troupe de femmes deminues comme elle, assistant dans une forêt à un combat qu'Arnaud livre au fond d'une clairière. Les colorations bleues et rousses de la forêt, traitées comme un fond de portrait, la tonalité puissante des carnations également imprégnées du même ton roux, rendent l'attribution assez vraisemblable.

P. Mignard, qui, suivant la mode de son temps, aimait à donner à ses modèles l'apparence d'un personnage historique, a fait, en épandant ses cheveux sur ses épaules, une Magdeleine de la fille du poëte Racan. Françoise de Bueil, qui n'était ni belle ni jeune lorsqu'on peignit son portrait en 1673, n'avait peut-être à faire pénitence que de certain sonnet inédit, spirituellement égrillard, que son père avait eu l'audace d'adresser à son confesseur, avec aggravation du saint temps de carême, et dont M. Taschereau avait exposé la copie manuscrite. Ce portrait appartient à M. Huet, de La Roche-Racan.

Mme veuve Hausmann a légué à la ville de Tours un autre portrait arrangé



L'ÉVANOUISSEMENT D'AMPHITRITE, PAR F. BOUCHER.

(A M Belle, de Tours.)

à l'antique qui serait celui de Mlle Prévost, danseuse de l'Opéra. En bacchante, le tyrse en main, et coiffée de cheveux courts légèrement poudrés, Mlle Prévost danse au son de la double flûte dont joue l'un des deux satyres assis à terre dans un coin ; à droite une troupe de satyres et de bacchantes forme une ronde en arrière-plan, en avant d'un temple. Une forêt, où les tons roux dominent, sert de fond. Nous ne savons à qui attribuer cette grande chose, qui est loin d'être sans mérite et qui fait songer aux Coypel.

Les mythologues bien informés prétendent que la Néréide triomphante dont le cortége lascif glissa sur les eaux bleues de la mer Méditerranée, qu'Amphitrite enfin s'évanouit un jour. Neptune ayant voulu l'épouser, trop brutalement, il faut croire, elle se serait enfuie chez Atlas, d'où, mieux avisée, elle se serait fait ramener par un dauphin complaisant placé pour cette belle action parmi les astres.

Eh bien, François Boucher a représenté cette défaillance d'une demi-déesse dans une grande composition appartenant à M. Belle, de Tours. Au dauphin qui attend que la belle évanouie ait retrouvé ses sens et remis sa sandale, la verve de F. Boucher a ajouté un grand Zéphire qui fond du haut des airs apportant une draperie destinée à couvrir sans doute la pudique Néréide. La gravure ci-jointe nous dispense de décrire cette œuvre où les chairs nacrées des filles de la mer s'harmonisent par leurs ombres verdâtres au vert des eaux et au roux des roches qui s'enlèvent sur un ciel plombé. La Néréide couchée sur le dauphin, et vue de dos en raccourci, est surtout un magnifique morceau de peinture enlevé avec plus de brio que tout le reste où la touche est parfois un peu molle.

Deux petites toiles : un jeune garçon défendant contre un chien le nid qu'il porte dans son chapeau ; une fillette en robe rose à long corsage et à jupon court, portant deux cages aux extrémités d'un bâton posé sur son épaule, compositions brillantes bien connues et appartenant à M. Paul Mame, complètent, dans un autre genre, l'apport du peintre des fêtes galantes.

Un Buveur par Grimoux, à M. Lesourd-Leturgeon, et un *Joueur de flageolet* qui nous semble du même peintre, à M. Lucien Poirier, nous ramènent aux portraits.

Nous en trouvons d'abord deux dans la collection du château de Rochecotte que Michel Van Loo exécuta « en pétrissant les lys et les roses ». L'un est celui de Mme d'Archiac, une femme déjà sur le retour, mais qui n'en semble pas désolée et qui s'est déguisée en Comédie, grâce au masque qu'elle tient à la main. L'autre est celui de Laurette de Malboissière, petite personne nerveuse portant les attributs de Melpomène à cause de

quelques tragédies demeurées inédites. Laurette de Malboissière, passionnée pour le spectacle, est connue du petit monde des érudits qui s'intéressent aux choses de la scène du temps passé à cause de sa correspondance jadis publiée par Mme la marquise de La Grange, celle à qui l'amiral Page, alors capitaine de vaisseau, adressa une série de lettres qui naguère ont vu le jour.

Nattier n'a qu'un portrait, propriété de M. le marquis de Quinemont. Il représente Mme de Châteauroux, d'une couleur bien portante, bien qu'un peu sèche, vêtue d'une tunique grise et d'une draperie verte, le tout tournant au violet, assise sur des nuages et tenant une torche en même temps qu'une aiguière, afin d'indiquer sans doute qu'elle savait allumer et éteindre à la fois.

L'honnête et sincère Chardin nous laisse apercevoir un autre côté du XVIIIe siècle, bien modeste assurément, en nous montrant un de ces simples coins de table où il fond dans un ensemble blond si harmonieux tant de choses disparates. Ici, c'est un pichet blanc à fleurs bleues à côté d'un verre d'eau et de trois cornichons jaunâtres, éléments d'un maigre repas que doivent assaisonner l'appétit et peut-être le poivre qui tombera grain à grain de la poivrière de bois brun grossier que Chardin a si souvent reproduite. Trois cerises rouges donnent la note gaie que soutiennent les notes éclatantes, mais graves, d'un chaudron accroché au mur avec trois maquereaux. (A M. H. Viollet, à Tours.)

Joseph Vernet, plus élégant et parfois aussi sincère dans ses reproductions de la nature extérieure, est représenté par un *Matin* et un *Clair de lune,* deux charmantes petites marines rondes léguées par M. de Tarade au musée de Tours, et par deux toiles carrées qui rendent les mêmes effets opposés, appartenant à M. le marquis de Beaumont.

Après ceux-là, mais dans un autre genre, Callet n'est point à dédaigner, et il a fait en ces derniers temps d'assez agréables surprises. Nous le rencontrons à Tours avec deux petites compositions aux nombreux personnages appartenant à M. Vinet, notaire. L'une, intitulée *l'Hyménée,* figure assez bien chez un officier public où s'établissent les bases d'un mariage; mais où placer l'autre, *la Nymphe blessée,* qui nous offre ces guirlandes d'Amours comme l'Albane aimait à en peindre?

Une *Vénus au bain* de Valin, un petit maître en vogue aujourd'hui, est meilleure et d'une coloration plus chaude que les médiocrités payées si cher actuellement. Cette charmante composition appartient à M. Carlier aîné, ainsi qu'une *École,* où Pierre s'est plu à pasticher Rembrandt.

Nous touchons à une heure froide pour l'école française : c'est celle où Lépicié peignit en 1775 *le Marché* et *la Douane,* deux pendants blêmes

qu'envahit une architecture massive et correcte comme celle des anciennes barrières de Paris, deux vastes et populeuses compositions qui passeront de la collection Tarade dans le musée de Tours. C'est celle encore où Bilcoq, dans un panneau qu'on croirait être de Demarne (collection Berthiaut), représente un jeune paysan qui émerveille sa famille en faisant l'exercice, et Senave un *Marché au poisson* de la collection de M. Alfred Mame.

Fragonard heureusement vient jeter quelque fantaisie gaie au milieu de toutes ces choses correctes. C'est à lui que nous attribuons une Vestale habillée d'étoffes tout en mouvement, appartenant à M. H. de Vonnes. Cette vestale toute blanche serait le portrait de Mme la présidente de Mérat. Nous croyons que c'est encore lui, à moins que ce ne soit Callet, qui a ébauché une composition assez étrange devant être *la Fidélité*, du cabinet de M. H. Viollet. Cela semble faire allusion à la naissance du dauphin qui ne fut pas Louis XVII. Le roi et la reine, bizarrement accoutrés à l'antique, présentent un enfant qu'une femme, la France, tient assis sur un globe. De l'autre côté, une femme nue jusqu'à la ceinture, portant un collier qui a un cœur pour cadenas, montre deux cœurs qui brûlent sur un autel; un Amour voltige au-dessus.

La fin du XVIIIe siècle a encore vu faire un portrait que l'on dit être celui de la duchesse de Grammont. En tout cas, c'est celui d'une jeune femme, un panier de roses au bras, vêtue d'un de ces costumes compliqués que la mode renouvelle aujourd'hui, où les cheveux prétentieusement mal peignés sous un œil de poudre, et les mousselines transparentes, les rubans et les fanfreluches, forment une harmonie de contours vagues et de couleurs légères. Nous connaissons quelque chose de J.-B. Leprince qui rappelle cette œuvre charmante, passée du château de Chanteloup chez M. Whitelocke, de Vendôme.

Parmi les œuvres que revendique le XIXe siècle, nous signalerons un portrait d'apparat du pair de France comte de Villemanzy, à qui Gros a donné une grande tournure, et celui de la comtesse de Castellane, femme du maréchal, par Horace Vernet. Ce portrait, où nous croyons reconnaître une influence anglaise, est celui d'une jeune femme simplement assise sur un canapé, comme pour une causerie, appuyant sur ses genoux ses deux mains jointes, ce qui fait pencher en avant le buste couvert d'une mousseline blanche transparente, les jambes enveloppées d'un tartan vert à carreaux rouges rappelant le fond. Presque toute la figure est dans la demi-teinte, la lumière éclaire le visage seul. Il y a beaucoup de charme dans cet ensemble, où la recherche du naturel est poussée très-loin. Ce portrait dut faire quelque bruit en son temps.

Après avoir cité les *Deux Amis*, un cuirassier ivre que soutient son ami, ce gros ami de Charlet qui portait un bandeau noir sur l'œil et qui lui servit souvent de modèle, petit tableau daté de 1832 ; une *Allée de Fontainebleau*, de Th. Rousseau, en avant de laquelle se dresse un arbre isolé d'un beau vert agatisé, tous deux appartenant à M. Alfred Mame ; puis deux petits tableaux de Decamps, à M. Maurice Cottier, dont la *Gazette des Beaux-Arts*[1] a parlé en les publiant, nous en aurons fini avec la peinture ancienne et moderne.

Il nous faut maintenant revenir sur nos pas, afin d'examiner quelques pastels fort remarquables.

Des deux portraits appartenant à Mme Chabaud, à Tours, celui d'un homme d'une soixantaine d'années, le corps de profil et la tête de trois quarts, et vous regardant, vêtu d'un habit gris gorge de pigeon, de Quentin Latour, peut être classé parmi les meilleurs. Il fait tort à son pendant, qui n'est point sans mérite et qui représente une femme ; il serait signé Lambert.

Un autre inconnu, pour nous du moins, a signé « Léon 1755 », un excellent portrait à M. Louis Auvray, de Tours. Il nous offre une dame, de face, s'appuyant sur ses deux bras à demi enveloppés dans un manchon, vêtue d'une robe à larges bandes blanches et roses, et coiffée d'une mantille noire par-dessus une coiffe blanche. Le modelé, un peu rond parfois, est très-étudié et l'exécution est, en définitive, d'une grande habileté.

Enfin, une merveille du genre est un portrait de la collection Alfred Mame, que Perroneau a exécuté dans une tonalité vert tendre et lilas très-délicate, d'une jeune femme posée de face et relevant légèrement son visage aux lèvres charnues.

Parmi les dessins, avec celui d'Abraham Bosse que nous avons déjà cité, nous ne trouvons guère à noter que deux dessins à la plume légèrement rehaussés d'aquarelle, signés « J.-D. Dugoure 1775 », qui représentent des scènes d'intérieur dans le genre de Moreau jeune et aussi élégantes que les siennes, et enfin une *Vue de Chanteloup* et une *Vue d'Amboise*, grands dessins signés tous deux « Lenfant fecit, 1772 », appartenant à la ville de Tours.

Les manuscrits étaient rares, mais les qualités de l'un d'eux suppléaient au nombre. C'est le *Psautier* d'Ingeburge. M. Léopold Delisle, dans une substantielle notice publiée par la *Bibliothèque de l'École des chartes* (6e série, tome III, p. 201 et *passim*), a prouvé qu'il avait dû être

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. V, page 375 et *passim*.

exécuté à Paris pour la princesse de Danemark, que Philippe-Auguste, son mari, commença par traiter si mal ; que, resté dans la maison royale après la mort de la princesse, il appartint plus tard à saint Louis ; qu'il se trouva décrit à peu près avec les mêmes termes en 1380, dans l'inventaire des joyaux de Charles V, et en 1418, dans celui des joyaux du château de Vincennes, comme étant « le seaultier saint Loys, tres riche, enluminé d'or et ystorié d'anciennes ymaiges ». Il disparut, fut retrouvé en Angleterre par notre ambassadeur de France, Pierre de Bellièvre, qui le rapporta pour le donner à Henri de Mesme, dont la famille le garda jusqu'en 1812, où il fut légué à M. le comte de Puységur, son propriétaire actuel.

Un malentendu ne nous a pas permis de le feuilleter, et les miniatures que nous avons pu voir à la page ouverte ont augmenté nos regrets. Ces miniatures, qui représentent des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, avec des personnages d'assez grandes dimensions et d'un beau style, sont accompagnées de légendes en français. Elles s'enlèvent sur un fond d'or moulu aussi éclatant qu'au jour où il sortit des mains de l'enlumineur au commencement du XIIIe siècle. Ces miniatures nous semblent dues à la main qui exécuta les dessins à la plume de la magnifique *Apocalypse* française de la Bibliothèque, et il serait à désirer que cet admirable manuscrit d'une si noble et si authentique origine pût entrer dans le dépôt public où est conservé ce qui reste de l'ancienne librairie de Charles V.

La Sculpture. — La sculpture était de peu d'importance et surtout représentée par des bronzes. Nous devons signaler tout d'abord le buste de Michel-Ange, œuvre florentine du XVIe siècle, dont la *Gazette des Beaux-Arts* a publié une gravure sur bois[1] pour accompagner une étude de M. Paul Mantz sur le cabinet de M. Maurice Cottier.

L'art vénitien de la fin du XVIe siècle pouvait réclamer un buste de Henri III coiffé d'un bonnet n'ayant rien de français dans la forme. Cette fonte, qui n'est point non plus française par le style, doit avoir été exécutée pendant le séjour que fit à Venise, en 1574, l'échappé du trône de Pologne, qui eût aussi bien fait de ne point monter sur celui de France.

Mme veuve Luzarche possède en même temps que ce bronze une tête de Henri IV, laurée, d'un modelé assez large et qui nous paraît d'une époque quelque peu postérieure à la mort du roi, de même, d'ailleurs, qu'un

1. *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. V, page 396.



van Ruysdael, pinx. Léopold Flameng, sc.

LE CHÂTEAU.

te des Beaux-Arts

autre buste exposé par M. le baron de Chabrefy, buste important, parce qu'il nous révèle le nom d'un artiste jusqu'ici inconnu.

La tête de Henri IV est laurée, la couronne étant posée très en arrière, et le buste est vêtu d'une cuirasse que coupe une écharpe. Dans un cartel placé au-dessous, et venu à la fonte, on lit l'inscription :

VOICY L'INVINSIBLE MONARQUE
SOVBZ QUI L'UNIVERS A TREMBLÉ,
ET QUI REVIT, MALGRÉ LA PARQUE,
EN CEST OUVRAGE DE TRAMBLÉ.

Le Tramblé qui s'est montré si satisfait de son œuvre qu'il l'a signée avec tant d'apparat nous semble cependant avoir été plutôt un ornemaniste qu'un statuaire, bien qu'à cette époque les spécialités n'existassent point. Quoi qu'il en soit, nous remarquons une certaine différence dans l'exécution des diverses parties de ce buste. Le masque, d'un type très-individuel que n'a point encore transformé l'apothéose, est ciselé avec beaucoup plus de sécheresse que la gorgone et que les ornements de la cuirasse, qui sont d'une exécution beaucoup plus large.

Si nous comparons ces ornements à ceux du buste de Charles IX qui faisait partie de la collection Pourtalès, buste dont la *Gazette des Beaux-Arts* a publié une excellente eau-forte par M. Jules Jacquemart; si, de plus, nous tenons compte de certains détails d'ajustement; si enfin nous remarquons que la couronne de laurier qui coiffe l'une et l'autre image est placée en arrière et de la même façon, il semblera difficile de ne pas reconnaître la même main dans l'exécution des deux bronzes et de ne point enlever à Germain Pilon, auquel on était tenté de l'attribuer, pour le restituer à Tramblé, celui de la collection Pourtalès. Peut-être faisaient-ils partie tous deux d'une série d'effigies de rois.

Deux petits *Atlas* portant le globe du monde sur une seule épaule, d'un style quelque peu maniéré, exposés par M. P. Polti, sont de l'art italien de l'extrême fin du XVIe siècle, ainsi qu'un *Christ à la colonne,* que Mme la marquise de Castellane attribue naturellement à Benvenuto Cellini, bien innocent de tout ce qu'on lui prête; mais elle ne donne point d'attribution à une belle tête de satyre de XVIIe siècle français.

Nous signalerons enfin la belle figure de Diane nue de Houdon, réplique de l'épreuve du musée du Louvre, qui appartient au château de Langeais, d'où Mme veuve Baron l'avait déjà envoyé à l'exposition de l'Histoire du travail en 1867.

Dans les autres matières nous n'aurons guère à citer qu'une petite

Vierge, de la collection de Chenonceau, marbre taillé au XIVe siècle, avec un grand charme dans la physionomie et un grand goût dans les draperies, et une petite Canéphore, debout près d'un trépied, terre cuite de Morin plutôt que de Clodion, à M. Alfred Mame.

Les ivoires, dont la majeure partie était attribuée au moyen âge, sont faux pour la plupart. Nous n'avons pas à les signaler. Nous en exceptons un petit monument du XIV[e] siècle exposé par M[me] veuve Ferré que nous croyons être l'extrémité supérieure d'un manche de couteau : chacune de ses quatre faces est amortie par un arc en accolade garni de crochets ; un ange est agenouillé au-dessus de la retombée de deux arcs adjacents ; un bas-relief est sculpté sur chaque face, abrité par un arc, encadré par une figure debout contre chaque arête. *L'Adoration des rois*, entre deux saints, et *la Crucifixion*, entre les figures de l'Église et de la Synagogue, sont représentées sur les deux faces les plus grandes ; sainte Catherine et saint Christophe, sur chacune des deux plus petites.

Un petit bas-relief, également du XIV[e] siècle, le *Noli me tangere*, à M. de Galembert, peut être rapproché de cette œuvre délicate.

Une *Paix* du XV[e] siècle, exposée par M. Lesèble, est plus intéressante par sa forme que belle par l'exécution. C'est un disque où sont ciselés les instruments de la passion, portant sur une tablette rectangulaire où est figuré un donateur à genoux. — Un petit crucifix de cuivre doré appliqué sur la croix et une garniture de même matière la complètent.

L'art de la Renaissance doit revendiquer un fort beau médaillon, d'une exécution un peu sèche dans les plis, représentant Henri III, assis en costume royal, chaque pied sur un lion, sous un dais dont deux anges relèvent les courtines. Cette imitation du grand sceau royal appartient à M. de Fadate de Saint-Georges.

ALFRED DARCEL.

(La suite prochainement.)



L'ART EN ANGLETERRE

EXPOSITION DE L'ACADÉMIE ROYALE EN 1873

I.



LA Société, *the Royal Academy*, est installée dans un bâtiment qu'elle a fait construire de ses propres deniers. La reine avait offert un palais aux membres de l'Académie qui, très-courtoisement, ont décliné l'honneur, préférant être, de même que le charbonnier, *maîtres en leur maison.* De cette manière aucune gêne, aucune entrave, nul contrôle. Les différends, s'il en existe, se traitent en famille, les difficultés se tranchent à huis clos. L'Académie royale ne compte que quarante membres effectifs et vingt membres suppléants. Nous croyons que depuis un certain temps les droits des uns et des autres sont égaux, et que le seul privilége des membres anciens se manifeste par l'envoi d'un nombre plus considérable de tableaux.

A part la facilité d'exposer ses œuvres et de les vendre, le sociétaire ne réalise aucun bénéfice immédiat, ne participe à aucune répartition de son vivant. C'est seulement après sa mort, et s'il laisse une veuve ou des enfants, que l'action prévoyante de l'Académie se fait sentir sous forme de pensions, qui atteignent un chiffre très-sérieux.

Le peuple anglais encourage l'Académie royale précisément parce qu'elle est une émanation de l'initiative privée.

Nous voudrions voir nos artistes suivre l'exemple de leurs confrères de Londres et jeter, eux aussi, les bases d'une société semblable. Ils arriveraient ainsi à posséder une liberté d'action absolue qui ne pourrait qu'être profitable à la masse des intéressés, et plus tard, quand ils seraient organisés, ils pourraient sauver de la misère bien des familles désarmées pour la lutte de la vie aussitôt que leur chef leur a été enlevé [1].

II.

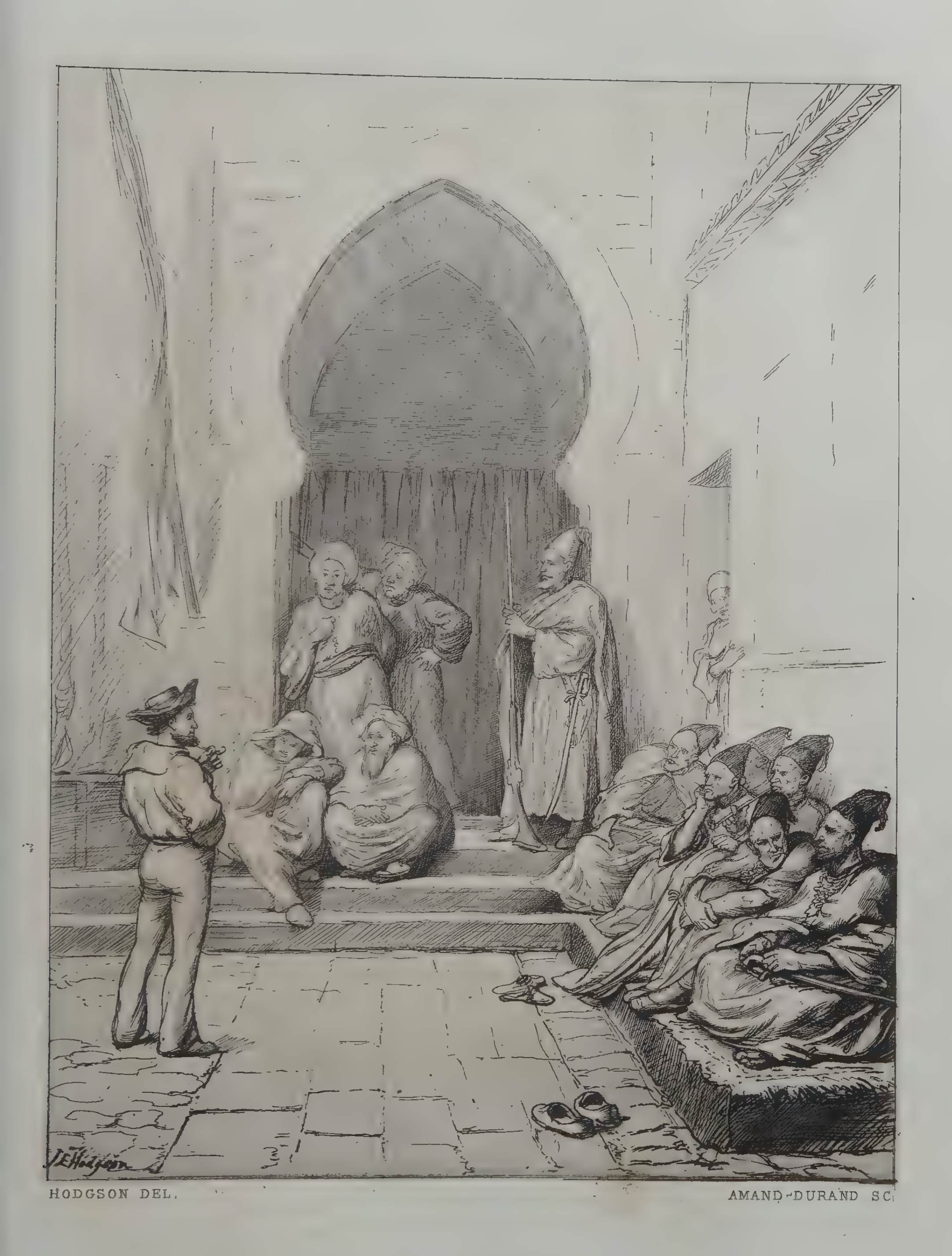
M. Millais, un des peintres les mieux posés à Londres, n'a pas toujours été ce qu'il est aujourd'hui. L'évolution qu'il a fait subir à sa manière est curieuse à signaler, car il fut le chef de la secte des *préraphaélistes*. Cette période de sa vie nous le fait voir timide, hésitant, perdu dans des rêves mystiques, à la recherche d'un idéal incompréhensible, menacé, en un mot, de sacrifier dans des luttes stériles les qualités exceptionnelles dont la nature l'avait doué. Ce résultat pénible, mais fatal, se serait produit si la lumière d'en haut, la vraie, n'avait illuminé son âme et dessillé ses yeux. Nouveau saint Paul, il marcha sur le chemin de Damas, et, subitement converti, il brûla les dieux adorés par lui, renversant l'autel qui les avait portés et dispersant leurs cendres aux quatre vents du ciel.

De la vérité spiritualiste il passa à la vérité réaliste avec une impétuosité que les années n'ont pas adoucie. Après avoir tenté de voir *en dedans*, il veut à présent voir *en dehors*, et, dans cette incarnation dernière, il accentue l'étude de la vérité jusqu'à l'exagération.

Il a des dons qui le placent hors de pair. Avant tout, une confiance superbe en soi qui se révèle par mille détails. Sa palette est d'une rouerie étourdissante. Aveugler le public, n'est-ce pas le meilleur moyen d'en faire son esclave? Ses toiles enlevées de verve, à la diable, ont de l'apparence plus que du fond. C'est un peintre, mais ce n'est pas le grand artiste que l'Angleterre couronne de lauriers.

On pourrait reprocher à la tête fine et intelligente de Mme Bischoffsheim quelques fautes de dessin, trouver que les mains manquent de grâce et de souplesse; pourtant l'on se déclare vaincu par la maestria

1. L'idée que nous formulons va peut-être se réaliser telle que nous l'avons émise. A la date du jeudi 17 juillet dernier, le recueil des *Petites Affiches* a enregistré, sous le n° 2,739, la constitution d'une SOCIÉTÉ ARTISTIQUE ayant pour objet de *faire des expositions annuelles et de faciliter aux artistes la vente de leurs œuvres.*



HODGSON DEL. AMAND-DURAND SC.

JACK ASHORE

Gazette des Beaux-Arts. Imp. A. Durand, Paris.

qui éclate dans ce portrait, autant que par l'habileté avec laquelle est rendu le costume et par l'heureux choix des couleurs mises au jour. — Le portrait de Mme Heugh accuse davantage les *vigueurs* de l'artiste. La facture aux empâtements superposés est d'une *outrance* qui atteint l'abus.

La paysanne qui déniche des œufs frais a du charme, en dépit de parties défectueuses. Cette petite fermière, genre Pompadour, a un bras qui va se perdant outre mesure dans un poulailler à double fond, tandis que l'autre bras montre un raccourci d'une vérité anatomique plus que contestable. Heureusement que, comme compensation, M. Millais a envoyé le portrait de sir Williams Sterndale Bennett, une œuvre, presque un chef-d'œuvre !

Après M. Millais, nous nommerons tout naturellement M. Watts, dont le tableau représentant le duc de Cleveland est merveilleux. Voilà de la grande peinture ! Comme le modelé de la tête est irréprochable, le dessin parfait, l'exécution ferme et vaillante ! On lit dans la pensée du sujet à travers ses yeux limpides et d'une bienveillance un peu hautaine ; et, de ses lèvres que les luttes de la vie publique ont pâlies, il semble que les paroles vont sortir distinctes, pendant que la main dessinera un geste oratoire. Ici on sent quelqu'un ! — M. Pope, même après les maîtres, peint le portrait d'une façon excellente.

Le portrait de Mme Oriel Walton, par M. Sant, attire les regards. Le tableau est enlevé avec une prestesse qui n'exclut pas la profondeur et une puissance qui n'éteint pas la grâce.

M. Landseer ne brille pas au premier plan. La reine d'Angleterre, mal assise sur un cheval lourd et disgracieux, fait triste mine, en dépit de la place d'honneur que le respect lui a assignée.

La *Miss Carella* de M. Thompson a la taille serrée dans une robe d'un marron havane dont les plis ondulent avec facilité. Bien en pied, l'héroïne a le sentiment de sa beauté souveraine. Le peintre qui l'a révélée cherche Carolus Duran, à moins que le hasard n'ait ménagé la rencontre de deux esprits d'élite.

Le *Protecteur*, de M. Orchardson, voilà le vrai *génie* anglais, celui que consacrent les jolies vignettes exposées chez Goupil. Une jeune femme en toilette blanche, perdue dans un bois ombreux, paraît sous le coup d'une terreur profonde. De la main gauche elle tient un chien en laisse qu'elle s'apprête à lancer sur un ennemi inconnu.

Beaucoup de peintres anglais prêtent à des rapprochements. M. Calderon rappelle Compte-Calix dans ses raffinements ; M. Gordon, Saintin ; et M. Sadler, avec la *Partie décisive*, va en ligne directe à l'école moderne de Dusseldorf.

Les Frères de la brosse, de M. Eyre, dénotent un artiste très-observateur, qui trouve ses sujets au hasard d'une course dans les rues de Londres. Nous voudrions louer le *Charles Ier* personnifié par le comédien Ining, et reproduit par M. Archer; mais dans notre souvenir, partout, le Charles Ier de Van Dyck nous poursuit : *Ne touchez pas à la hache!*

M. Leighton, qui est en Angleterre le représentant le plus décidé des traditions élevées de l'art, a fait preuve dans le tableau intitulé *Tressant la guirlande* de toutes les qualités qui ont été signalées ici même à diverses reprises.

L'exposition anglaise de M. Alma-Tadema a une importance réelle. Cet artiste éminent s'est taillé un large domaine dans l'antiquité, qu'il connaît comme pas un. Ses toiles semblent des pages arrachées aux livres de la Grèce. La gravure qui accompagne ces lignes nous dispense d'en donner une description détaillée.

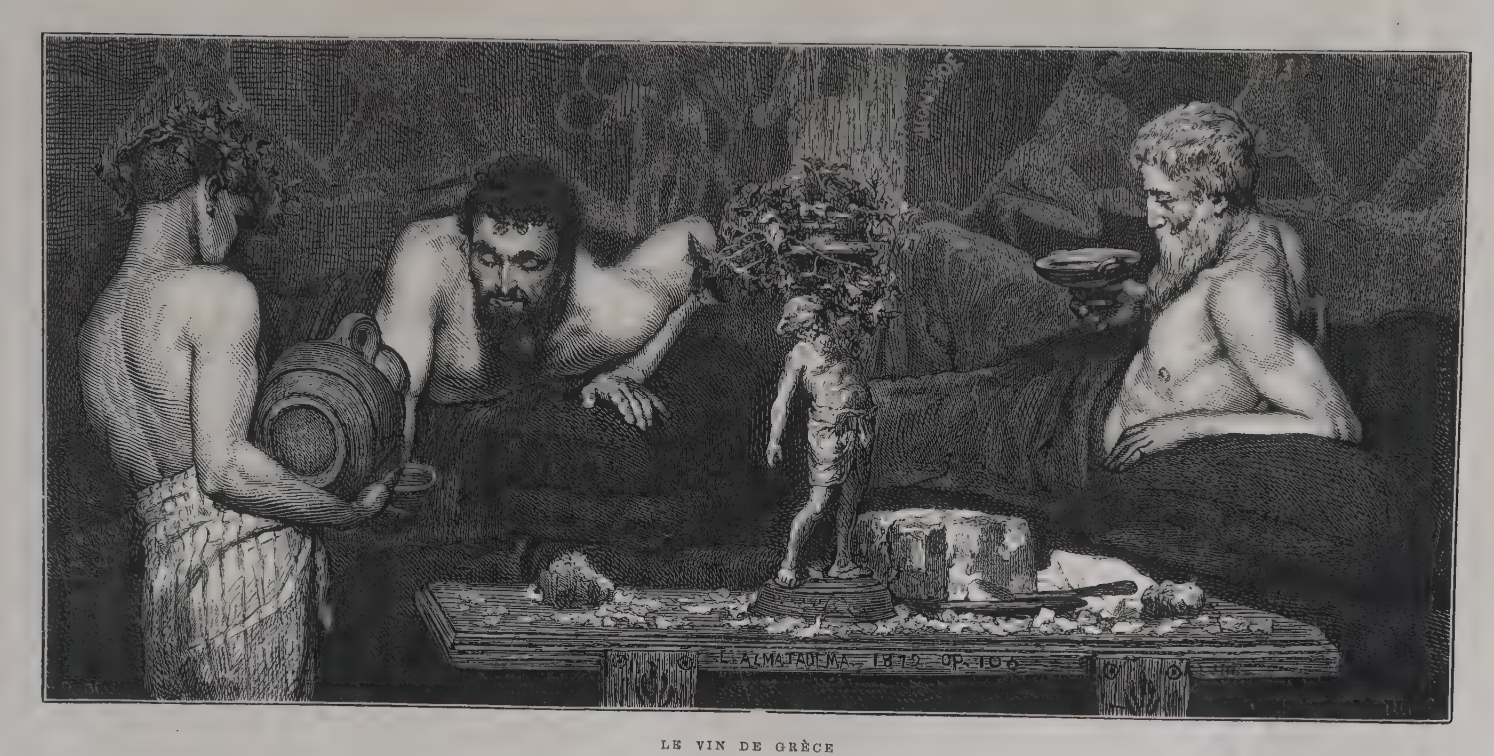
La *Gazette des Beaux-Arts* a tenu à donner la gravure du *Marin à terre* de M. Hodgson, un orientaliste toujours et en tous lieux fils d'Albion. On a ici un coin civilisé de l'Orient. Pas de déserts arides, pas de palmiers gigantesques, pas de caravanes auprès d'une oasis. Tout simplement la porte d'un palais que gardent quelques Turcs accroupis sur des dalles de marbre et dévisageant curieusement un marin de la Grande-Bretagne, qui attend probablement un de ses supérieurs en visite chez le maître du lieu. Le marin bon enfant sert de point de mire aux esclaves, dont les yeux le transpercent de mille regards acérés.

L'esprit du regretté Zamacoïs a certainement visité M. Calthrop quand il a conçu l'idée du *Lever de Monseigneur*. Vous vous rappelez l'*Éducation d'un prince*. Eh bien! le sujet revit, avec ses dons personnels dans le tableau de M. Calthrop.

Un des bons paysages de l'Académie royale est dû à M. Cole. Il faut en détacher comme exquis le bouquet d'arbres placé à gauche de la composition, les arbres des derniers plans, la partie du ciel qui paraît les baigner de son humidité transparente, et l'eau limpide et argentée qui coule doucement et se perd sous la feuillée.

M. O' Neil n'a pas été moins heureux que son rival. Le fouillis qu'on aperçoit sous l'arche d'un vieux pont est d'un travail précieux et d'une tonalité délicieuse. Il y a de la fraîcheur et de l'intimité dans cette campagne, — fraîcheur d'un beau soir procurant le calme et l'apaisement.

M. Israels, dont le succès a été si vif cette année au Salon, a envoyé à Londres *les Pauvres du village*. Ce tableau doit sembler une allégorie dans une ville qui compte autant de misères. Qui résoudra jamais le pro-



LE VIN DE GRÈCE

Par M. Alma-Tadema.

blème posé par cette bande de malheureux qui errent sur la grève? On y distingue des pères, des mères, des enfants frappés par les coups inexorables du destin. Une telle page vous serre le cœur.

L'artiste qui a peint le *Roi des prairies,* M. Cooper, est le meilleur animalier du Salon anglais. De son côté M. Hunter brigue le titre de continuateur de Constable.

Les Moresques de l'archevêque Ximénès, en 1500, à Grenade, rentrent dans la peinture d'histoire religieuse. Il s'agissait pour l'artiste de démontrer la confusion stupide des enfants de l'Islam obligés de sacrifier à un dieu inconnu, de renier les croyances du passé, d'engager leur foi pour l'avenir. La difficulté a été vaincue. Les femmes agenouillées autour de la piscine, l'une cachant sa tête dans ses mains brunies, l'autre rajustant sa coiffure de sequins, la troisième regardant, résignée, sa compagne déjà consacrée par l'implacable prélat, et, dans une autre partie de l'église, le groupe d'infidèles qui attendent leur tour, sont traités dans une gamme sobre.

Une brise du nord-ouest en avant du phare de Longships nous montre le calme majestueux de l'Océan; le mouvement des vagues a le rhythme d'une symphonie. — M. Harvey s'est souvenu qu'il appartenait au pays d'Hogarth, à l'encontre de M. Ward qui veut reprendre la suite des sujets de Paul Delaroche; il en est encore à Charles IX, à Catherine de Médicis, au duc d'Anjou et à Coligny!

La grande machine équestre de M. Grant représente le comte et la comtesse de Coventry. La comtesse, charmante jeune femme très-svelte, très-aristocratique, vraiment de race, admirablement en selle, légèrement appuyée sur le cou de sa monture, qu'elle caresse d'une main finement gantée, a l'air d'écouter les bruits qui viennent de la vallée; cependant le comte, campé comme un centaure sur une bête superbe, examine la meute qui aboie à ses pieds. C'est certainement la meilleure image de la haute vie anglaise interprétée par un praticien qui passe là-bas pour un maître.

La langue anglaise baptise « niais » ceux que nous appelons des amoureux. Ils sont là dans le tableau de M. Fildes cachés sous un dôme de verdure, rafraîchis par l'eau qui baigne la rive et sur laquelle surnagent des nénufars, cherchant dans ses profondeurs la réponse au « que sais-je? » qui s'agite en leur âme.

Un homme qui, à Londres, tient haut le drapeau français, c'est M. Alphonse Legros. Exilé volontaire dans un pays qui lui a donné une seconde famille, il n'a pas oublié la mère commune, la vieille Gaule, et c'est à elle qu'il demande l'inspiration. *Les Femmes de Boulogne* reproduites ici ont été caressées par le pinceau d'un fils. Il leur a donné la foi



LES FEMMES DE BOULOGNE, PAR M. ALPHONSE LEGROS.

ardente de l'inconnu, sœur de la foi artistique. Elles vont, les simples, en pèlerinage au bord de la Manche, inclinées sous l'ostensoir qu'un prêtre, dans le lointain, élève au-dessus des flots pour les conjurer. Elles sont croyantes, qui s'en étonnerait? Est-ce qu'à chaque heure, à chaque minute, l'époux ou le fils que la pêche attire ne sont pas exposés aux gouffres hasardeux? Le beau tableau de M. Legros, très-bien placé à l'Académie, en est un des succès incontestés. — M. Oakes grossit la liste des peintres de marine, et M. Watson arrive à un beau résultat en imitant la simplicité élevée de notre Millet. Quelques masures au bord de la mer; trois ou quatre figures diversement groupées; au fond, un ciel d'un mauvais augure, bas et chargé de tempêtes : pas autre chose.

Le Pont du mendiant près Whitby a sa légende que nous traduisons mot à mot : « Le rôdeur revint d'un pays éloigné et réclama la main de sa chère fiancée; mais avant de l'obtenir il construisit le pont où passent maintenant les amoureux d'Egton. » — Poésie à part, M. Strubbs est un peintre. A un titre égal, M. Boughton. Son paysage d'automne intitulé *l'Héritier* compte de sérieux éléments. L'hiver est proche ; les feuilles jaunies de l'élégie de Millevoye couvrent la terre. Seule, tenant l'enfant, l'héritier par la main, la châtelaine en deuil rentre au domaine désert. Il y a une situation pareille dans miss Braddon, rendue avec non moins de mélancolie.

Leighton, outre ses peintures, a un beau carton, *les Arts industriels de la paix*, destiné au South Kensington Museum. La composition en est savante, les groupes en sont d'une ordonnance sévère, et les allégories d'une vérité frappante. Sur ce projet plane une harmonie fière et supérieure qui l'élève et l'agrandit.

La sculpture compte un nombre considérable de bustes, de figures, de groupes peu faits pour nous réconcilier avec elle. Nous n'en pouvons entreprendre une étude qui nous mènerait trop loin, mais nous tenons à parler d'un morceau qui, exposé à Paris, eût certainement produit une réelle sensation. Il s'agit de la *Paysanne française*, de Dalou. Est-ce l'idée ou la nationalité qui nous guide, nous entraîne, nous enthousiasme? Le sujet tout simplement ! et le groupe, un chef-d'œuvre ! La paysanne est mère, elle allaite son enfant. La futaine dessine des plis lourds sur son corps jeune ; à sa tête hâlée par le soleil la *marmotte* forme comme une auréole; des sabots chaussent ses pieds petits et nerveux. De son bras droit elle tient le fruit de ses entrailles serré instinctivement vers elle et levant sa tête pour atteindre le sein gonflé de lait. Si vous saviez de quel regard attendri elle couve le petit être, avec quelle sollicitude elle semble



PAYSANNE FRANÇAISE, SCULPTURE DE M. DALOU

Dessin de l'auteur.

l'envelopper ! *La paysanne française* émeut profondément comme tout ce qui est beau, tout ce qui est humain. Le secret de l'art est là : frapper l'âme en même temps que le regard ! M. Dalou le possède, et nous ne croyons pas nous avancer imprudemment en prédisant que ce sera un des maîtres de demain.

Et maintenant nous voudrions trouver une conclusion à cet article, pour expliquer la parcimonie de nos éloges. Mais la conclusion, libre à chacun de la tirer après nous avoir lu. Tout ce qu'il nous a été permis de faire ç'a été de constater les efforts, de noter les tentatives, de souligner les promesses, laissant à l'avenir le soin d'affirmer les uns et les autres, de faire sortir les germes et de dorer les épis.

EUGÈNE MONTROSIER.



A PROPOS DU SALON D'ANVERS



UAND je suis arrivé dans la ville de Rubens, de Jordaens et de Van Dyck, tout y respirait un air de fête; jamais je n'avais vu cité flamande aussi animée; de toutes parts s'élevaient les mâts vénitiens, se dressaient les arcs de triomphe; les habitants luttaient à l'envi l'un de l'autre pour décorer leurs maisons; le roi et la famille royale allaient, pour la première fois, être les hôtes d'Anvers, et chacun s'y piquait d'honneur pour leur faire une réception à éclipser les plus célèbres *joyeuses entrées* des anciens souverains des Flandres. L'entrain était général, la bonne humeur tellement communicative, que je me rendis à l'*Exposition nationale des beaux-arts*, disposé à l'admiration, comme ne l'a certes jamais été le plus bienveillant des critiques. Et Dieu sait cependant si j'avais eu à chasser de mon esprit de sérieuses préventions! Dans la capitale de la Belgique, les conseils ne m'avaient point manqué pour m'engager à renoncer à rendre compte du Salon anversois; l'un m'avait mis sous les yeux les quelques lignes dédaigneuses dont *l'Indépendance* avait fait l'aumône à cette exhibition triennale; un autre m'avait forcé à emporter *l'Écho du Parlement*, et, de Bruxelles à Anvers, j'avais eu tout loisir d'apprendre par cœur l'exécution en masse des exposants à laquelle un homme d'esprit se livrait dans ce journal, où ils étaient hachés menus comme chair à pâté.

Mais tout cela était oublié; je me sentais heureux comme tous ces

braves gens qui encombraient les rues, et j'étais convaincu que j'allais trouver foule au Salon et que je n'avais qu'à être l'écho de son enthousiasme.

Quelle déception m'attendait! Jamais je ne me suis égaré dans pareil désert, et si j'ai été condamné à visiter de bien pauvres expositions, jamais, au grand jamais, je n'ai rien vu d'aussi exécrable. Cela passe toute idée, et le catalogue ne comprend pas moins de 1,256 numéros! Et l'on nous parle sans cesse de l'*école d'Anvers!* — Quel vieux cliché et comme il est usé! — L'ancien directeur et le directeur actuel de l'Académie royale d'Anvers, c'est-à-dire les chefs de l'école, M. le baron Wappers et M. N. de Keyser, ont tous deux exposé, et aussi la plupart des professeurs de cette déplorable] Académie. Dessin, anatomie, composition, modelé, couleur, tout cela est lettre morte pour ces messieurs, qui n'ont pas l'air de se douter qu'ils vivent dans la patrie des plus illustres coloristes. Les trois quarts des productions qu'ils nous montrent seraient refusées à Paris au *Salon des Refusés,* et le dernier quart y ferait très-piètre figure. Je vous recommande tout particulièrement le *Dante et les Jeunes filles de Florence, après la mort du père de Béatrix,* de M. de Keyser, — c'est la négation absolue de la peinture,—et l'*Exposition du corps du bienheureux Jean Berchmans, à l'église de Jésus à Rome, et guérison instantanée de la dame Catherine Recanati, depuis longtemps aveugle, peinture monumentale* (sic) *faite à la cire, pour la chapelle du bienheureux Jean Berchmans, dans l'église de Saint-Sulpice à Diest;* cela a été exécuté par un M. Dujardin, que l'on m'assure appartenir, lui aussi, au corps professoral de l'Académie. Que peut bien enseigner un homme qui a personnellement tout à apprendre?

J'ai eu le courage de vider la coupe jusqu'à la lie; j'ai vu toute l'Exposition; plusieurs fois je me suis trouvé seul, absolument seul, dans ces interminables salles, petites et grandes, et j'entendais chanter dans ma mémoire ce maudit article de l'*Écho du Parlement* qui n'avait que trop raison. L'auteur, qui n'y va pas de main morte, développe cette idée qu'en raison des lois de l'offre et de la demande, tout cela doit se vendre, — seulement il ne s'explique pas où, — puisque tout cela se fabrique, — et il conclut en réclamant un changement d'enseigne; il tient à ce que cela s'appelle désormais : *Exposition industrielle des beaux-arts.*

A force de chercher, voici ce que j'ai cependant fini par découvrir au milieu de cet encombrement de 1,256 œuvres d'art ou d'industrie. Avant tout, un tableau de M. Israels; celui-là sait peindre; c'est un vrai tempérament d'artiste qu'anime un sentiment profond de la nature et pour qui le cœur humain n'a point de secrets; sa *Jeune femme*, près d'être

mère, qui travaille à la layette de l'enfant qu'elle attend, est une œuvre distinguée et tout à fait digne de la réputation du seul peintre éminent de la Hollande moderne ; — *Claude salué empereur romain*, bonne étude archéologique de M. Alma-Tadema ; — *l'Atelier du peintre*, de M. Henri De Braekeleer; cela ne vaut pas son *Géographe*, qui figurait, je crois, au dernier Salon de Bruxelles; — un tableau de genre de M. Max Liebermann, de Weimar : *Nettoyeuses de légumes*, que l'on a relégué dans un coin obscur; c'est d'une belle pâte, d'un ton puissant, mais un peu trop traité en esquisse ; — une *Noce villageoise*, de M. Willem Linnig Junior, qui se recommande par une tonalité assez puissante ; — une *Boucherie anversoise* et une *Sortie de l'étable*, par M. Jean Stobbaerts, un réaliste bien doué ; — un *Hiver à Scheveningen*, de M. Mesdag, dont *la Matinée, mer du Nord*, est loin de mériter la même attention ; — des *Vues d'Anvers et de Francfort*, par M. Robert Mols, inférieures cependant aux deux toiles qu'avait exposées au Salon de Paris ce coloriste distingué ; — *une Charmeuse*, gracieuse figure de M. Dell' Acqua ; — des *Animaux* de M. Robbe, moins robustes que ses premiers tableaux ; — d'élégants dessins de M. Eugène Devaux, et deux remarquables marines de M. Bouvier.

Je dois aussi une mention spéciale à deux artistes que l'on m'a dit être des débutants : M. Alexandre Struy et M. Fr. Tschaggeny; s'il en est ainsi, il est permis de fonder sur leur début de sérieuses espérances.

Les élèves sortis de l'atelier de M. Portaels dont on voit au Salon d'Anvers un tableau bien composé, mais d'un ton terreux, *la Fille de Sion insultée par les passants*, — quelques jeunes paysagistes, un ou deux portraitistes et quelques peintres de marine constituent un groupe qui pourrait faire grand honneur à l'école belge, si on y travaillait plus sérieusement, mais on s'y contente par trop de l'à peu près; de ce nombre sont MM. Van Camp, Huberti, Coosemans, Verheyden, Asselbergs, Lambricht, Bourson, Gabriel, Haseleer, Van der Hecht, Oyens, et surtout M. Artan, dont l'*Effet de lune* et le *Déclin du jour* ne sont absolument que de pures taches.

L'école de Dusseldorf est déplorablement représentée par M. Frédéric Boser et par M. Carl Hubner, dont les figures semblent atteintes de jaunisse.

Quant à la France, il faudrait par charité passer son envoi sous silence, si MM. Richet, Chabry et Jules Goupil n'avaient exposé. Ce dernier a là, outre son *Jeune citoyen de l'an V*, un des très-rares succès du Salon de Paris, une *Tête de jeune fille* fantasquement coiffée d'un gigantesque chapeau rose; c'est plein de vie et d'une tonalité charmante.

Il y a à ce Salon une loterie d'œuvres d'art; sauf un *Paysage* de

Mlle Beernaert, les acquisitions semblent avoir été faites pour éloigner les souscripteurs.

Épargnez-moi de vous parler de la sculpture belge, c'est tout simplement inénarrable. Je me bornerai à vous dire qu'elle est surtout représentée à Anvers par toute une famille qui a sans doute de père en fils la bosse de la statuaire; je n'invente rien, je copie textuellement le catalogue : « M. Arthur dit Mario Vanden Kerckhove, M. Auguste dit Saïbas Vanden Kerckhove, M. Godefroid Vanden Kerckhove, M. Jean Ive Vanden Kerckhove, M. Joseph dit Nelson Vanden Kerckhove et M. Louis Vanden Kerckhove, » exécutent tout ce qui concerne leur état, et leurs œuvres rivalisent avec celles du sculpteur du roi dont la renommée a pour base impérissable les incroyables bas-reliefs qui sont censés orner le monument de la place des Martyrs à Bruxelles.

En quittant les vastes solitudes du Salon, solitudes qui prouvent que le public anversois se compose de gens de goût, je me disposais à aller me consoler de mes rudes mécomptes devant les chefs-d'œuvre du Musée; mais, au coin de la rue de Vénus, ma bonne étoile m'a fait rencontrer un des plus spirituels habitants d'Anvers, un lettré, très-fin connaisseur et homme d'infiniment de goût; il m'a rappelé que l'escalier du Musée est maintenant décoré d'une peinture *monumentale* de M. de Keyser représentant l'*École d'Anvers depuis son origine jusqu'à l'époque contemporaine,* et, convaincu que cette désolante contrefaçon de l'*Hémicycle* de Paul Delaroche, — M. de Keyser a une très-riche mémoire, — n'était pas le meilleur remède à mes maux, il m'a entraîné à la cathédrale devant ces deux prodigieux chefs-d'œuvre de Rubens, *l'Élévation de la croix* et *la Descente de la croix*. Nous nous retirâmes émerveillés, et il m'amena chez lui. Arrivés dans sa bibliothèque : — Voulez-vous, me dit-il, être fixé sur la façon dont la ville de Rubens comprend le culte de ce noble génie? — Il prit sur un rayon diverses brochures. La première était le compte rendu de la séance du 11 mars 1847 de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique; le département de l'intérieur faisait, après dix ans de réflexion, l'honneur d'écrire à la classe : « Dès l'année 1837, l'attention du gouvernement fut attirée sur l'état de détérioration qui menace l'existence des tableaux de Rubens, *la Descente de la croix* et *l'Élévation de la croix*, placés à l'église de Notre-Dame à Anvers. » Et le ministre se décidait à demander à l'Académie ce qu'il y avait à faire. Celle-ci se hâta de nommer une commission, et à la page 386 du tome XIV du *Bulletin de l'Académie*, on lit : « Le gouvernement a exprimé le désir de connaître l'opinion de l'Académie sur les moyens de conservation des grands tableaux de Rubens, *l'Élévation de la croix* et *la*

Descente de la croix, qui se trouvent actuellement déposés dans l'église cathédrale d'Anvers. Pour répondre à ce désir, il a été formé une commission composée de sept membres de la classe des beaux-arts et de deux membres de la classe des sciences.

« Cette commission s'est réunie à Anvers, le 26 mars 1847, à une heure de relevée, dans l'église même, où tout avait été disposé obligeamment par le conseil de fabrique pour faciliter l'examen des tableaux; des échafaudages avaient été dressés à cet effet. Grâce à ces soins, les commissaires de l'Académie ont pu examiner de près et à loisir l'état dans lequel se trouvent les tableaux, et apprécier la valeur des nombreuses assertions qui ont été émises à leur sujet.

« A la suite de cet examen, les commissaires, qui tous se trouvaient réunis, se sont rendus dans la salle des archives de la cathédrale. »

Là ils ont examiné et discuté diverses questions dont voici la première :

« L'emplacement qu'occupent aujourd'hui les tableaux est-il convenable?

« La réponse a été négative et prononcée à l'unanimité.

« Les tableaux placés près des portes d'entrée sont dans un courant d'air continuel; les variations de température, la poussière, l'action de l'humidité, et surtout l'influence du soleil qui agit sur les tableaux aux heures du jour où elle a le plus d'intensité, doivent nécessairement amener une rapide destruction de la peinture. »

Et plus loin :

« Si cependant, après la restauration, les tableaux devaient rester dans les mêmes places qu'ils occupent actuellement, la commission a la conviction qu'ils n'en seraient pas moins exposés à une destruction plus prompte. Elle insiste avec d'autant plus de force sur la condition du déplacement qu'elle y trouve les *seules* chances possibles de conservation pour ces chefs-d'œuvre de l'école flamande. De pareils trésors artistiques devraient être conservés religieusement dans un local sûr, être abrités des variations brusques de température, de l'action de l'humidité et de celle du soleil; leur état devrait en outre pouvoir être constaté d'une manière suivie et de près. »

Ces avis si sages impressionnèrent tellement le ministre qu'il s'empressa de les déférer au conseil de fabrique, qui naturellement fit faire un mémoire pour démontrer que tout était pour le mieux dans le meilleur des mondes. Cette opinion n'émotionna pas moins l'autorité, qui la soumit à l'Académie en la priant d'examiner si elle ne s'était point trompée. La question ne fut point du goût de la classe des beaux-

arts, et, dans sa séance du 7 mars 1848, elle s'exprima ainsi[1] :

« Après avoir entendu sommairement les rapports individuels des membres de la commission, la classe a résolu de répondre à M. le ministre qu'elle persévère dans ses premières conclusions, en insistant plus que jamais sur l'urgence d'une prompte décision de la part du gouvernement, et en déclinant toute espèce de responsabilité pour des détériorations que des retards ultérieurs pourraient occasionner.

« La classe, du reste, a vu avec un vif regret que, contrairement à l'ordre hiérarchique, ses décisions ont été soumises à l'appréciation d'une commission nommée par le bureau des marguilliers de l'église de Notre-Dame, à Anvers. Elle pense que la marche suivie dans cette circonstance est contraire à la dignité de l'Académie que le gouvernement s'est toujours plu à considérer comme le premier corps savant de l'État.

« Le secrétaire est chargé d'écrire dans ce sens à M. le ministre de l'intérieur.

« M. Gallait aurait désiré que la pensée de la classe eût été formulée d'une manière plus énergique; il demande du reste que son opinion soit consignée dans le *Bulletin.* »

— Il y a vingt-cinq ans de cela, me dit mon hôte; M. Étienne Le Roy a admirablement restauré les deux chefs-d'œuvre qui menaçaient ruine; j'étais convaincu que le gouvernement, se rangeant à l'avis de l'Académie, allait leur assigner un emplacement à l'abri de tout risque nouveau de détérioration : je me faisais d'étranges illusions; ils ont été réintégrés dans la cathédrale au milieu des mêmes courants d'air, des mêmes éléments destructeurs, et pas une protestation ne s'est élevée en faveur des merveilles de Rubens dans la vieille cité qui s'intitule à tout propos « la ville de Rubens », ou plus modestement encore « la métropole des arts ».

PAUL LEROI.

1. *Bulletin de l'Académie,* nº 4, t. XV.



MARGUERITE D'AUTRICHE

L'ÉGLISE DE BROU

LES ARTISTES DE LA RENAISSANCE EN FLANDRE[1]

IV.



PRÈS que les exécuteurs testamentaires de Marguerite eurent rendu leurs comptes, une somme assez importante restant disponible, Charles-Quint, par une ordonnance datée du 29 mai 1530, autorisa Louis de Flandres Sr de Praet, chef des finances, à employer cette somme à des travaux d'art dans l'église Saint-Pierre de Malines, qui avait reçu les entrailles de la princesse Marguerite, et dans le couvent de l'Annonciade de Bruges, auquel elle avait légué son cœur.

Marguerite, de son vivant, avait donné à Saint-Pierre de Malines une grande verrière armoriée de ses armes, décorée d'une bordure semée de marguerites et enrichie de « fusils et pierres à feux » de la maison de Bourgogne.

Elle avait aussi fait don aux confrères de Saint-Sébastien d'une somme de deux cents florins, que ceux-ci devaient consacrer à l'exécution d'un autel décoré « d'une ymaige de saint Sebastien bien paincte et dorée, et aussi d'un belle platine de cuivre mise en la muraille en laquelle Madame seroit pourtraicte et une saincte Marguerite qui la presenteroit au dit saint Sebastien accompaigné d'un nombre de confreres et conseurs ».

En conséquence des ordres de l'empereur, Van Praet chargea deux artistes de Malines d'exécuter le monument commémoratif dans l'église Saint-Pierre. Les sculpteurs choisis furent Henri Van Eghem et Mathieu Smetz (Ailas Heyns); ils exécutèrent « en marbre de ranse, en pierre de touche et en alebastre » un tombeau décoré des armoiries de la princesse et surmonté de son image et de celle de sa patronne sainte Marguerite. Van Eghem reçut pour sa part trois cent cinquante florins, prix de son marché, plus cinquante florins de gratification; et Smetz, deux cent soixante-quinze florins.

En ce qui concerne le couvent de l'Annonciade, que Marguerite avait fait construire par Louis Van Beughem, l'architecte de Brou, « hors la porte aux Anes de la ville de Bruges », Louis de Flandres chargea François Van der Burg, bourgmaistre du pays du Franc de Bruges, de la surveillance des travaux à exécuter « pour parfaire ce qui restoit à achever ».

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. V, p. 515, et t. VI, p. 170 et 350.

Celui-ci s'adressa à Lancelot Blondeel, peintre et architecte, qui avait donné les plans de la célèbre cheminée du Franc de Bruges, et lui confia la direction des travaux [1]. Lancelot Blondeel choisit pour exécuter les travaux de sculpture un nommé Michel Scerrier, maître tailleur d'images, bourgeois et habitant de la ville de Bruges; et un marché fut passé devant les échevins, par lequel celui-ci s'engageait à livrer, pour six cents florins, le tombeau qui devait aussi comprendre la « representation de Marguerite ». L'œuvre terminée, elle fut visitée par des experts qui exigèrent du sculpteur qu'il modifiât la statue qui, « à cause de certain defaut dans la pierre d'albatre, estoit trop etroitement faicte ».

Derrière le tombeau, Lancelot Blondeel fit exécuter une verrière; il passa marché pour cette œuvre avec Vincent Herreman. Le patron de cette verrière, sinon la verrière elle-même, fut peint par Pierre Pourbus (le vieux), gendre de Lancelot Blondeel. Voici comment s'exprime le compte : « A Vincent Herreman, verrier, et Me Pierre Poerbusse poynctre pour avoir faict la verriere susdite en laquelle est la pourtraicture de la majesté imperiale, et convenu avec eulx à dix patars pour le piet et a esté trouvé grande de CXXIIII piets... XII florins. »

Ce compte nous apprend aussi quelle surveillance les corps de métier exerçaient sur les œuvres exécutées. Nous avons vu précédemment Michel Scerrier contraint à corriger sa statue. Vincent Herreman fut, lui, condamné à recommencer la verrière : « Payé pour avoir faict visiter la dite verriere par les jurés de la ville, laquelle n'a esté trouvée belle comme notre contract contenoit, et fut le dit Vincent condempné à la oster et entierement refaire... I florin. »

Pierre Pourbus exécuta pour le couvent des Annonciades une œuvre plus importante. Les sœurs possédaient sur le maître-autel de leur chapelle un tableau représentant l'*Adoration des rois mages*, œuvre d'un peintre non désigné; les volets de ce tableau n'avaient pas été peints. Marguerite avait fait enlever ces volets et avait promis de les faire décorer; mais la mort la surprit avant que l'œuvre fût commencée. Les fonds disponibles furent employés à accomplir cette promesse, et voici le curieux marché passé avec Pierre Pourbus à cette occasion. Nous le reproduisons d'après l'original :

« Accord pour faire des travaux dans le cloistre des Annonciades, qu'on appelle les sœurs Rouges, hors la porte aux Anes à Bruges, au maître autel, par Pierre Poerbusse peintre, demeurant en la même ville.

« Et d'abord deux volets fermant sur le tableau du maître autel dans lequel tableau sont peints les Trois Rois, et sont les dits volets hauts d'environ cinq pieds et aussi approchant de la même largeur : lesquels deux volets ferment contre le susdit tableau et sont à l'interieur revestus de noir, sur lesquels le dit Pierre entreprend de peindre et de faire les histoires declarées ci-après, savoir : sur le premier volet, du costé du

1. Reçu par moi, Lancelot Blondeel, peintre et bourgeois de cette ville de Bruges, de François van der Burg, comme député de par M. S. van Praet, chevalier de l'ordre, pour faire exécuter et payer certains travaux ordonnés par feu d'heureuse mémoire, haute et puissante princesse dame Marguerite, archiduchesse, etc., dans le cloître des Annonciades, hors la ville de Bruges, la somme de vingt escalins de gros, et cela sur ce que j'ai gagné en faisant sur papier certains patrons et projets de monument commémoratif, et sépulture de ma susdite dame, pour d'après eux faire et exécuter ledit monument, de laquelle somme je me tiens content et satisfait et décharge et libère le susdit commis.

Témoin ma signature apposée ci-dessus le 18e jour d'octobre quinze cent cinquante et un.

Signé : L. BLONDEEL.

Cette quittance originale est en flamand; la traduction littérale nous a été donnée par M. Paeile, archiviste de Lille.

Saint-Sacrement, il fera l'histoire de l'Annonciation de notre chere dame par l'ange Gabriel, et sur l'autre volet, au costé gauche, il fera l'histoire de la naissance de Jesus-Christ, de bonne, fine et belle couleur de peinture à l'huile, et promet le mesme Pierre d'y employer tout l'art et l'industrie dont il se sent capable, et de produire œuvre aussi bonne qu'oncques il ne fit ailleurs, et cela à l'appreciation et au tesmoignage d'artistes sy entendant. Et fera aussi le mesme Pierre tout de son mieux dans l'art de maçonnerie (architecture) de perspective, de paysage, d'ornement, de draperies, de visages, *et aussi la reflexion de la lumiere paroissant sortir de Jesus dans le volet de la Naissance, paroissant frapper aussi bien la maçonnerie que les personnages :* et il fera dorer d'or fin tout ce qui sera necessaire d'estre doré, et le dit Pierre gardera en toutes choses l'honneur de ceux qui lui commandent cette œuvre, et de ceux qui en ont la responsabilité ; et pour executer tout ce qui est dit et escrit plus haut est convenu le sus dit Pierre avec François Van der Burch chargé de l'execution de cette œuvre et de beaucoup d'autres à faire dans le susdit cloistre, de recevoir en paiement la somme de seize livres de gros de Flandres pour une fois [1], et promet et stipule le mesme Pierre d'avoir terminé tout ce qui est dit plus haut en la forme et maniere escrite en ce present accord, d'ici à la Purification de l'an quinze cent cinquante et un prochain ; en tesmoignage de verité avons nous mis ici nos signatures le 12 mars 1550 [2].

« F. VAN DER BURCH. P. P. »

Suit, au bas du marché, le reçu d'un premier à-compte de quatre livres de gros payé le 5 octobre 1551.

Cette pièce nous semble, à un double titre, curieuse pour l'histoire de l'art; elle révèle dans quelles conditions précises se passaient encore au milieu du XVIe siècle les marchés conclus avec les artistes les plus renommés; nous ajouterons même que la quittance définitive signée de Pourbus [3] porte l'obligation de « amender en tout temps les fautes qui pourroient estre trouvees de non avoir satisfait au contrat ». Ce marché si naïvement détaillé peut aussi servir à faire restituer à Pierre Pourbus, s'ils existent encore, les deux volets qui représentent l'Annonciation et la Naissance de Jésus-Christ. Car leur réunion à un panneau central peint par un autre maître aura pu dérouter la critique et donner lieu à de fausses attributions. Nous avons vainement cherché dans les catalogues des riches musées de la Belgique et dans l'*Histoire des peintres*, qui citent les tableaux connus de P. Pourbus le vieux, une mention qui pût se rapporter au triptyque du couvent des Annonciades. Le tableau du musée de Bruges, le *Jugement dernier*, fut peint aussi en 1551, et il passe pour être de la meilleure époque du maître.

Il nous reste à demander pardon aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* pour l'aridité des détails dans lesquels nous avons cru devoir entrer ; mais ces documents originaux sont indispensables aux collectionneurs et aux historiens, pour affirmer la sincérité des attributions et pour compléter la biographie encore incomplète d'artistes célèbres.

J. HOUDOY.

1. La livre de gros valait 6 florins. — C'était par conséquent une somme de 96 florins pour prix de la peinture des deux volets.

2. Cette pièce, comme le reçu de L. Blondeel, nous a été textuellement traduite par M. Paeile.— *Arch. dép.*, cart. année 1551.

3. Les quittances, comme le marché, sont toutes signées du monogramme du peintre. — L'orthographe *Poerbusse*, que porte le marché original, ne serait-elle pas l'orthographe véritable du nom de ce peintre célèbre ?

UN

NOUVEAU DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE[1]

I.



Le *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines,* dont M. Saglio publie le premier fascicule, n'est pas une entreprise ordinaire. L'ouvrage comptera plus de 3,000 pages, grand in-4°, sur deux colonnes. Il a fallu dix années de préparation avant d'offrir au lecteur cette première partie. Nous pouvons juger, d'après la livraison que nous avons sous les yeux, du plan adopté, de la méthode suivie, dire ce que sera l'œuvre entière. Un pareil livre n'existait pas en France; il n'existait pas davantage à l'étranger.

Le Manuel anglais d'Anthony Rich, traduit en français et en d'autres langues, est resté jusqu'à ce jour en possession de la faveur publique. Ce petit in-16 a rendu des services, il en rendra encore; mais s'il renferme beaucoup de notions utiles, il n'a aucune prétention à la science. Il a été rédigé par un amateur distingué fort au courant des antiquités de l'Italie, beaucoup moins curieux de celles de la Grèce, qu'il néglige presque entièrement. Les dessins y sont nombreux, mais peu variés; l'auteur les a choisis dans une collection restreinte, ce qui l'a forcé à trop de répétitions. Le dictionnaire de Theil ressemble à bien des égards à celui de Rich; celui de Smith, qui est plus étendu, reste encore trop sommaire[2]. La *Real Encyclopedie,* où il y a tant de bons articles, s'est privée du secours que donnent des gravures bien faites; il en est de même de l'excellent résumé d'Hermann pour la Grèce[3], de celui de Becker

1. *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines,* d'après les textes et les monuments contenant l'explication des termes qui se rapportent aux mœurs, aux institutions, à la religion, aux arts, aux sciences, au costume, au mobilier, à la guerre, à la marine, aux métiers, et en général à la vie publique et privée des anciens, ouvrage rédigé par une société d'écrivains spéciaux, sous la direction de MM. Ch. Daremberg et Edm. Saglio. — Paris, librairie Hachette. Fascicule I, 1873.

2. Greek and Roman Antiquities with 500 illustrations, ouvrage auquel il faut joindre le *Dictionnaire de Biographie et de Mythologie* (3 vol. 600 gravures) et le *Dictionnaire de Géographie,* 500 gravures.

3. Lehrbuch der Griechischen Antiquitäten, 3 vol. in-8°, Heidelberg.

et Marquardt pour Rome [1]. Les ouvrages de Krause [2] étudient des sujets particuliers, les vases, les pierres précieuses, la coiffure. Le *Chariclès* est une sorte de voyage du jeune Anacharsis où l'auteur a profité des progrès de la science, mais où nous avons quelque peine à nous orienter [3]. Tous les livres que nous pourrions rappeler provoquent de semblables objections. Il restait à faire une œuvre qui fût à la fois complète et sommaire; qui s'adressât aux artistes en même temps qu'aux érudits; qui tînt compte des textes et des monuments figurés; qui fût nécessaire aux savants et qui pût être utile aux simples lettrés, à tous ceux qui lisent les auteurs classiques, aux professeurs qui les expliquent, aux élèves qui essayent de les comprendre; une œuvre qui eût réponse à tout et qui restât d'un maniement commode. Tels étaient les termes du problème; et ceux-là seuls qui ont essayé de le résoudre savent quelle peine, quel dévouement demande un pareil travail.

Le nouveau dictionnaire est un livre de science. Les articles y sont assez développés pour que rien d'essentiel ne soit omis; toutes les assertions sont accompagnées de preuves; chaque phrase du texte est justifiée par de nombreux renvois; la bibliographie est riche et précise. Les auteurs ont tenu à citer sur chaque sujet les travaux qui ont une réelle importance. Le plan de l'ouvrage ne comporte pas évidemment de longues discussions contradictoires : ce qu'il faut donner au lecteur c'est l'état des questions, les opinions émises, les arguments par lesquels on les soutient. Cette nécessité a été bien comprise. Il est tel problème d'archéologie qui est exposé ici pour la première fois avec une netteté et une rigueur qui ont dû demander de grandes recherches, qui supposent un remarquable esprit d'analyse. La compétence des auteurs permettait seule de résumer avec cette sûreté des questions aussi souvent débattues et aussi complexes. Les architectes ont traité des monuments, les antiquaires des représentations figurées, les légistes du droit, les mythologues des dieux [4]. Quand on est un peu au courant de ces études, on reconnaît vite avec quel soin les directeurs de ce grand travail ont cherché à s'effacer pour mettre en vue les écrivains qu'ils s'associaient; et cependant quelle part est restée la leur! celle surtout de M. Saglio, qui depuis bien des années déjà supporte seul le poids de cette lourde entreprise : il a tout revu, tout relu, vérifié ces milliers de notes, refondu un grand nombre d'articles pour assurer l'unité de l'ouvrage, sans compter tous ceux qui sont restés son œuvre exclusive.

Les gravures sont empruntées à l'antiquité [5], ce qui dans un pareil travail est de rigueur. Aucune d'elles ne fait double emploi; on en compte plus de trois mille. Mais ce qui nous touche peut-être le plus, c'est le soin avec lequel M. Saglio a voulu reproduire des monuments qui ne sont connus que depuis peu, les œuvres découvertes hier. Il y a là un scrupule auquel tout antiquaire sera sensible, une preuve d'attention qui est une des meilleures garanties de la conscience avec laquelle le livre a été conduit.

1. Handbuch der Römischen Alterthümer. Leipzig, 4 vol. in-8°.

2. Krause, *Olympia*, 1838; *Gymnastik und Agonistik*, 1841; *Pyrgoteles ou les Pierres précieuses*, 1856; *Angeiologie*, 1854, *Plotina ou la Coiffure*, 1858.

3. Becker, 3 vol. in-8°. Leipzig, 1854.

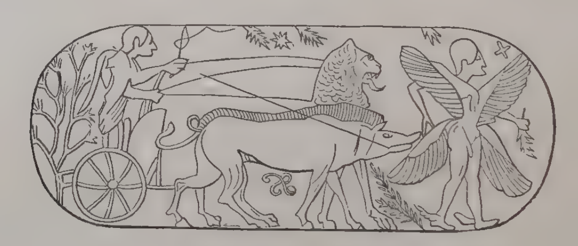
4. MM. Baudry, de la Berge, Caillemer, P. Gide, Ed. Guillaume, Humbert, F. Lenormant, Masquelez, Morel, Robiou, de Ronchaud, Vinet, dont les noms reviennent le plus souvent dans ce premier fascicule.

5. Dessinées par M. P. Sellier, gravées par M. Ropine.

II.

Le plus sûr moyen de donner à ceux qui ne l'ont pas encore parcouru une idée des services que rendra ce dictionnaire est peut-être de rappeler rapidement quelques-uns des articles que le hasard alphabétique y a réunis. Aux premières pages nous trouvons une étude sur l'*abaque*. Non-seulement l'auteur explique fort bien les différents sens de ce mot, mais il expose les opinions auxquelles ont donné lieu les *abaques grecs à compter* avec une netteté qui frappera tous les antiquaires. Gerhard, Vincent, Letronne, M. Rangabé, beaucoup d'autres ont écrit de longs mémoires sur ce sujet. On ne peut dire avec plus de précision quel est le point du débat, mieux exposer les arguments, et, ce qui est plus méritoire, nous mettre plus sûrement à même de nous former une opinion. Quand j'ai dû récemment publier la précieuse table métrologique découverte dans ces dernières années à Naxos [1], j'ai pu en toute liberté renvoyer à l'article de M. Saglio, et je ne crois pas que la plus sévère critique ait trouvé ces renvois insuffisants.

Pour chaque divinité l'auteur rappelle les traditions mythologiques; il ne recherche



LE CHAR D'ADMÈTE.

pas, et avec grande raison, les origines lointaines; il dit ce que les Grecs pensaient des dieux, les légendes qui avaient cours; il donne ensuite les principales représentations que l'art avait adoptées, il signale les différences qu'offrent ces représentations, il en fait l'histoire. C'est ici surtout que les images, empruntées à l'époque grecque et aux âges suivants, quelquefois aux siècles qui ont précédé la grande efflorescence hellénique, sont à elles seules un enseignement. Trois gravures reproduisent le mythe d'Admète; l'une est prise d'une bague de travail oriental, l'autre d'un vase gréco-étrusque [2], la dernière est empruntée à un bas-relief romain. Ainsi d'un coup d'œil nous voyons trois styles, trois races, trois époques qui ont traité le même sujet, mais qui l'ont compris de manières différentes. Rien ne frappe plus l'esprit que ces sortes de comparaisons, rien ne l'instruit davantage. Il reconnaît sans effort le caractère de chaque temps, ce que chaque style a dû aux écoles qu'il a imitées, ce qu'a été cette imitation, ce qu'elle a laissé à la liberté propre des artistes, ce qu'elle lui a imposé par

1. *Mélanges archéologiques*, 2e série, Didier, 1873.

2. Les inscriptions sont étrusques, ce qui est si rare pour les vases, mais le travail est une imitation grecque.

la force de la tradition. Ces rapprochements sont un véritable cours de l'histoire de l'art, et les plus savantes dissertations ne valent pas la bonne fortune d'étudier par les yeux ces tableaux à la fois différents et semblables. Ce que nous remarquons pour Admète, le dictionnaire le fait pour Adonis, Æaque, Adraste, Achille. Quand les légendes sont



ADMÈTE RAMENANT SON CHAR A PÉLIAS.

étranges et semblent peu se prêter aux habitudes de l'art grec, tel que nous l'imaginons, trop simple semble-t-il pour admettre les détails qui s'éloignent des types ordinaires, trop humain et trop précis pour ne pas éviter les tableaux que le poëte peut décrire mais que la plastique ne reproduit pas, les gravures montrent l'infinie liberté



COMBAT D'HERCULE ET D'ACHÉLOÜS.

de cet art, la variété de ses conceptions, comment il luttait avec le bizarre et comment de cette lutte il sortait victorieux sans perdre aucune des qualités qui lui sont propres. Il n'est pas un artiste qui ne s'arrête au vase d'Achéloüs. Le dieu beaucoup plus grand que nature est un taureau à figure humaine; il lance par la bouche un véri-

table fleuve qui inonde le héros Hercule. Homère offre nombre d'images aussi étranges; Flaxmann s'est efforcé de les traduire par le dessin, mais Flaxmann est un moderne, les qualités qui lui manquent parfois dans ces sortes de sujets sont celles qui paraissent être les plus familières à l'artiste grec, tant il se joue des difficultés. Le tableau d'Achéloüs n'a rien qui prête à sourire, rien qui ne soit conforme aux belles traditions. La figure est grave, le regard tranquille; la barbe conviendrait à Neptune ou à Jupiter; le profil a la beauté classique, le fleuve s'écoule sans effort; aucun détail n'éveille une pensée vulgaire. Achéloüs est un dieu, le tableau tout entier est vraiment grec.

L'art antique, tant admiré, n'est pas toujours bien connu de ceux même qui lui rendent le culte le plus enthousiaste. Il semble qu'on s'en fasse une idée étroite que sa libre imagination n'eût point acceptée. La science élargit tous les jours ces formules rigoureusement circonscrites. Nous avons su depuis Winckelmann et depuis Gœthe, qui n'eussent point admis cette nouveauté, que les Grecs peignaient leurs temples, ces beaux édifices doriques auxquels nombre de nos contemporains ne peuvent encore se résoudre à enlever la blancheur et l'éclat du marbre; nous savons qu'ils peignaient aussi les statues, bien plus, qu'ils achevaient par la couleur les figures sculptées en relief, au mépris de la loi qui défend de mêler les genres; les fouilles ont fait retrouver des comptes officiels qui nous disent les prix des bijoux, des bracelets, des diadèmes, des robes brodées dont les républiques couvraient officiellement les statues, par ordre du sénat et du peuple. Nous sommes loin de la parfaite simplicité de l'art classique. M. Saglio reproduit un de ces dieux ainsi habillé, c'est un Bacchus populaire, peut-être une divinité rustique, mais les compagnies et les confréries dionysiaques n'avaient pas le privilége de ces sortes de représentations. Nous le savons par des témoignages formels. On oublie trop que l'art grec a eu le bonheur de naître sur les limites de l'Orient et de l'Occident, dans un pays où le soleil



STATUE ACROLITHE.

donne aux couleurs un charme infini, fond les nuances trop vives, atténue les contrastes qui sous notre ciel seraient choquants. On oublie que ce peuple passionné pour la proportion et pour l'harmonie devait avoir aussi le goût de l'éclat, qu'il aimait les feux de l'or étincelant, qu'habitué à voir tous les jours dans les variétés par lesquelles passait le ciel des contrastes de couleurs inconnues à nos climats, dans le paysage qui l'entourait les teintes les plus brillantes, il dut chercher dans l'art, même dans la plastique, l'alliance de la forme et de ces couleurs, transportant dans ses créations humaines les harmonies dont la nature lui offrait d'admirables exemples. Ce n'est pas qu'il faille lui enlever aucune des qualités que lui ont données les anciennes écoles; mais à ces dons de génie il en joignait d'autres, aussi parfait qu'on l'a cru



GÉNIE DES LUTTES.

depuis la Renaissance, plus riche, plus varié, plus jeune, plus libre qu'aucun de nous ne l'a jamais imaginé.

Le génie des combats de coqs que cite M. Saglio, pour montrer par une image comment les Grecs personnifiaient la lutte, *l'agôn,* tous ces exercices qui tenaient une si grande place dans leur vie, est une des belles œuvres du temps d'Alexandre; ce monument est précieux pour l'antiquaire : il résout enfin un problème discuté depuis longtemps, celui de savoir si les miroirs étrusques ont pu être imités des modèles grecs, comme Gerhard le croyait sans preuve certaine, tandis que les nouvelles découvertes (1868-1871) ont mis le fait hors de doute; il n'intéressera pas moins ceux qui cherchent à préciser les lois du symbolisme antique. Le génie grec personnifiait les passions, les désirs; les nuances mêmes du sentiment, les qualités et les attributs devenaient pour lui des êtres vivants; jamais, à aucune époque, la métaphore ne se

changea plus facilement en héros, en déesse, en génie; mais les beaux siècles se bornaient à saisir entre l'idée et la forme dans laquelle ils s'incarnaient un rapport général, sans tomber jamais dans ces abus de l'allégorie, où, à force de précision, on oublie l'art pour ne plus parler qu'à l'esprit. Le nombre de ces génies ne se comptait plus. Ils décorent une foule de monuments, ils sont ailés en souvenir de l'Orient et parce que la Grèce religieuse n'oublia jamais ses lointaines origines, mais surtout parce que la rapidité du sentiment et de la pensée appelle ces attributs; les ailes conviennent à des êtres dont le propre est de paraître et de disparaître, choses légères, voltigeantes entre toutes, créations qui peuplent le monde des esprits. La grâce est le plus constant de leurs attributs; l'artiste leur donne les traits de la femme ou ceux de l'homme, incertain, hésitant, tant les caractères du désir sont vagues et mobiles, tant il tient à la fois des deux natures, né souvent de l'action même que ces deux formes de l'humanité exercent l'une sur l'autre. Ce sont les génies personnification des mouvements de l'âme qui ont été le type de tous les autres, ce sont leurs traits que nous retrouvons toujours, comme on les voit ici dans cet éphèbe androgyne qui personnifie les combats de coqs.

A côté de ces articles qui pénètrent au fond même de l'esprit antique, beaucoup d'autres, sans toucher à d'aussi importantes questions, n'ont pas un moindre intérêt. Lisez les pages consacrées aux *Acropoles;* nous avons rencontré ce mot vingt fois,





L'ACROPOLE SUR DES MONNAIES D'ATHÈNES.

mais combien peu d'entre nous savent exactement ce qu'étaient ces citadelles, lieux de défense qui ont subi les siéges les plus longs, véritables musées où tous les trésors de la sculpture et de la peinture étaient pieusement conservés, enceintes religieuses où on adorait les divinités les plus respectées, celles qui étaient les éponymes de la ville, parfois, tant les lignes des rochers sont régulières sous ce ciel, tant ces collines ont de belles formes géométriques, magnifiques autels qu'on voit de loin s'élevant au-dessus de la cité qu'elles protégent, sanctuaires sacrés entre tous de la patrie, de la religion et de l'art. Je ne puis que citer en passant l'étude sur les places publiques (*l'agora* des Grecs), les articles relatifs aux costumes, au mobilier, aux armes, à l'architecture militaire; c'est l'antiquité telle qu'elle s'est peinte elle-même qui est reproduite ici, et en même temps les juristes et les historiens ont traité excellemment des institutions, qui sont peu connues et dont il est si utile de comprendre l'esprit, si on veut arriver à la complète intelligence des mœurs et du génie d'un peuple.

On ne peut commencer un si vaste ouvrage si on n'est résolu d'avance à prendre son parti d'un certain nombre d'imperfections de détail; elles sont inévitables dans tout travail savant et surtout dans un dictionnaire. Quelques omissions, quelques articles moins étudiés que les autres resteront toujours la condition naturelle d'un pareil livre. Ce qui arrive le plus souvent, c'est que le lecteur instruit va d'abord aux très-rares

études qu'il connaît en particulier. Il serait peu convenable de sa part d'oublier les grands services que lui rendent les auteurs sur ce qu'il sait mal ou ne sait pas, pour s'arrêter aux fautes de détail, du reste ici tout à fait secondaires et peu nombreuses, qu'il a reconnues avec une particulière compétence; ce sont seulement les remarques générales, celles qui intéressent la composition même du livre, sur lesquelles il est utile d'insister. Sur ces questions, du reste, nous sommes d'accord avec M. Saglio; les articles signés de lui nous le prouvent; nous ne faisons que répéter à ses collaborateurs ce qu'il leur a dit.

Dans un livre d'archéologie, les monuments doivent toujours être à la place d'honneur; les textes sont importants, mais les images des objets leur donnent seuls tout leur prix. L'archéologie est proprement l'étude des œuvres *matérielles* que l'antiquité nous a laissées. C'est ce qui a été oublié par quelques-uns des auteurs; ils connaissent mieux les livres que les musées. Pour citer des exemples, à l'article *agoranome,* l'antiquaire demande qu'on lui rappelle les poids, les mesures de capacité, les amphores, les tuiles qui portent les marques de ces magistrats. Si nous lisons la dissertation sur l'*œs* des anciens, nous voulons des détails sur les armes découvertes en Grèce et recueillies dans les grandes collections, en particulier à Londres, à Copenhague, à Athènes; l'article sera étudié surtout par les antiquaires du Nord, par ceux qui cherchent à expliquer comment s'est faite la transmission des métaux d'Orient en Occident; ils ne trouveront pas ici de réponse suffisante aux questions de *fait* et de *technique* qui les intéressent. A propos d'Esculape, il n'est pas un archéologue qui ne veuille savoir l'opinion du dictionnaire sur les bas-reliefs où ce dieu figure assis avec la déesse Hygie. Cette classe de représentations, qui offre de frappantes ressemblances avec celles de Sérapis et d'Isis à table, a donné lieu à de longs débats. Nous souhaiterions que l'auteur l'eût étudiée, qu'il l'eût fait connaître par la gravure.

Je crois aussi que plusieurs des écrivains qui ont collaboré à ce recueil connaissent beaucoup mieux Rome que la Grèce. Rien n'est plus naturel; cependant cette préférence pour l'antiquité latine n'est pas sans danger. Comparez l'article *Agoranome* au plus court de ceux qui sont relatifs à des magistrats romains; pour le premier, il est évident que l'auteur est incertain, que le sujet est neuf pour lui; pour les autres, il a des connaissances sûres, abondantes, réfléchies. La ligue achéenne et d'autres institutions grecques sont étudiées trop rapidement. Ici, il faut consulter les inscriptions, le grand recueil de Bœckh, que réédite à nouveau l'Académie de Berlin; celui de Le Bas, continué par MM. Waddington et Foucart; les textes épigraphiques ont renouvelé l'histoire érudite de la Grèce. Enfin un dernier conseil que nous devons à des savants aussi consciencieux est de les prier de croire qu'en archéologie la numismatique a la plus grande importance; elle donne la succession des types, des styles; elle permet d'en suivre les transformations de siècle en siècle, grâce aux monuments datés; pour l'attribution des sujets aux pays qui les ont préférés, elle offre des secours qu'aucune autre partie de la science ne donne aussi riches, aussi variés, aussi utiles. Quiconque s'occupe de l'antiquité grecque doit attacher aux médailles une valeur de premier ordre; il est à souhaiter que tous les articles sur les représentations figurées témoignent de la parfaite connaissance des monnaies grecques.

Il suffit de dire les sujets que traite ce dictionnaire pour montrer de quel prix il doit être pour les artistes; ils ne sauraient s'en passer; il leur explique et leur raconte l'antiquité, il leur montre tous les types consacrés par l'art, il leur en fait l'histoire; il leur permet d'étudier également dans le détail le mobilier, le costume, les attributs

qu'ils sont obligés de connaître. Quiconque cherche dans les livres la pensée antique ne peut se refuser un si facile moyen de connaître les formes matérielles par lesquelles ce génie s'est traduit. Ce sont là les grands services que rendra ce livre, sans compter que les érudits de profession seront heureux de recourir à toutes ces informations précises qui les aideront singulièrement dans leurs études sur des sujets neufs, sur de nouvelles découvertes. Mais il me semble que cette grande entreprise aura un autre résultat plus général et d'une plus haute portée. On verra par ce livre ce qu'est l'archéologie, combien cette science à bien des égards est exacte, combien elle doit intéresser l'historien, le philosophe, parce qu'elle met sans cesse sous nos yeux le génie de l'antiquité incarné dans des formes qui parlent aux yeux plus encore qu'à la raison et qu'elle est une des voies les plus sûres pour arriver à l'intelligence de ce qu'a été la race hellénique. Ces études n'ont pas encore de place dans notre enseignement classique, au contraire de ce qui se fait en d'autres pays. Si l'archéologie est traitée avec si peu de faveur, c'est qu'elle n'est pas connue. Ce bel ouvrage la rendra familière à beaucoup de bons esprits; il la montrera sous son meilleur jour; il nous aidera à gagner sa cause auprès du public et des humanistes.

DUMONT.



CORRESPONDANCE

A Monsieur le Rédacteur en chef de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

Mon cher ami,



UAND vous avez appris que l'exposition rétrospective ouverte à Bruxelles par la *Société néerlandaise de bienfaisance* venait de s'enrichir de plusieurs tableaux appartenant à M. le vicomte Bernard du Bus de Gysignies, dont la riche collection, d'un accès assez difficile, a été formée exclusivement par le connaisseur le plus compétent, — j'ai nommé M. Étienne Le Roy, — vous avez tenu à ce que la *Gazette* s'occupât à nouveau de cette si intéressante exhibition, et, ne pouvant quitter Paris, vous m'avez prié de faire le voyage et de vous remplacer. Lors de votre séjour en Belgique, vous aviez entendu dire qu'un remaniement avec épuration était prochain, et vous vous étiez empressé de mettre une forte sourdine à la clef de vos critiques, vous faisant la douce illusion que l'on comprendrait à demi-mot vos conseils et que l'on tiendrait à les mettre à profit. En âme charitable, je m'empresse de vous détromper. Il y avait de l'ivraie lors de votre venue, il y en a un peu plus aujourd'hui, voilà l'exacte vérité; et dans l'intérêt même des expositions rétrospectives, l'un des plus utiles enseignements que je sache, je suis d'avis qu'il faut parler de celle-ci en toute franchise.

Il est impossible de déployer plus de zèle qu'on ne l'a fait dans l'intérêt des infortunes que secourt en Belgique la *Société néerlandaise;* la légation des Pays-Bas a fait plus que patronner l'entreprise, elle s'est mise en quatre, et le ministre, M. de Lansberge, n'a eu littéralement ni trêve ni repos pour assurer le succès financier qui est très-réel. J'ai été heureux de constater qu'il n'y a qu'une voix pour rendre justice à tant de dévouement; mais au point de vue artistique on est loin, très-loin d'être aussi unanime, et l'on a parfaitement raison.

En effet, une seconde exposition rétrospective organisée dans de semblables conditions refroidirait beaucoup, et pour longtemps, à l'endroit de ce genre d'exhibitions; leur grande utilité, leur influence considérable, résident uniquement dans le choix rigoureux des œuvres qui y sont admises. Songer à ne réunir que des chefs-d'œuvre serait absurde; mais n'admettre que des œuvres de belle qualité, d'une authenticité et d'une pureté indiscutables, voilà ce qui est de première nécessité, sinon d'un côté vous

vous exposez à éloigner les gens de goût et à les détourner de vous confier les toiles remarquables qu'ils peuvent posséder, et de l'autre, au lieu de contribuer à instruire les visiteurs ignorants, vous les induisez en erreur et leur faussez un peu plus le jugement en les habituant à prendre un pseudo Frans Hals sorti des manufactures de Londres pour une peinture originale de l'illustre maître de Harlem, ou un Van der Neer fabriqué à Borgerhout pour une toile authentique du plus célèbre traducteur de la nuit.

La critique, à son tour, a grand tort de se croire obligée ou de s'abstenir, ou de se montrer complaisante, pour ne pas dire plus, sous prétexte qu'il s'agit d'une œuvre de bienfaisance. M'est avis que la critique doit entendre sa mission d'une manière plus élevée et que le moins que l'Art ait à attendre d'elle, c'est de ne pas aider par son mutisme à la mise en circulation de tableaux apocryphes, car c'est se rendre involontairement complice des fraudes de ceux qui ne voient, hélas! dans la peinture qu'un sujet à maquignonnage.

Cela dit, voyons sincèrement ce qu'est l'exposition rétrospective de Bruxelles.

Le roi a gracieusement prêté quatre tableaux de sa galerie, et ces tableaux sont de toute beauté; l'envoi de pareils chefs-d'œuvre indiquait éloquemment la vraie voie à suivre, celle dont les organisateurs n'auraient jamais dû s'écarter. Je sais parfaitement que leur position, leurs relations de société rendaient très-difficiles certains refus; il est des influences mondaines auxquelles il est moins qu'aisé de se soustraire, surtout quand leur action s'exerce sous les dehors de la charité; aussi eût-il fallu, dès le début, choisir quelqu'un d'étranger et de tout à fait indépendant, dont la mission eût consisté à être inaccessible aux instances des petites vanités qui tenaient à figurer au catalogue en grande compagnie, et à n'admettre que des œuvres qui eussent réellement fait honneur à l'exposition et constitué un précieux sujet d'étude.

L'Ami commun et *les Petits joueurs* sont ces deux bijoux de Frans Hals qui ont fait partie de la collection du greffier Fagel, de La Haye; les deux têtes de lions de Rubens (nº 903 du *Catalogue raisonné* de Smith) ont été gravées par Bloteling, furent exposées en 1822 à la *British Institution* et firent partie de la galerie du duc de Bedford, vendue en 1827; Léopold Ier, alors prince de Saxe-Cobourg, les acquit moyennant 2,100 francs; aujourd'hui, à cinquante mille, ce serait un bon marché. Et l'Hobbema! cette merveille de qualité et de conservation qui était l'honneur de la collection du baron de Mecklenbourg, si riche en merveilles, je crois que le feu roi l'a payée 20,000 francs; elle atteindrait certes maintenant plus de sept fois ce prix en vente publique [1].

Continuons la partie la plus agréable de notre tâche; indiquons d'abord les collectionneurs qui ont envoyé des œuvres indiscutables : ceux qui font le pèlerinage artistique de la Belgique et de la Hollande sauront où ils peuvent s'adresser sans crainte aucune de déception.

Le comte de Flandre, frère du roi : quatre Brueghel de Velours avec figures de Van Balen; ils représentent *les Quatre Éléments*.

Mme la comtesse Amédée de Beauffort, née comtesse de Roose de Baisy : le portrait d'un de ses ancêtres, *le Président Roose*, par Antoine Van Dyck, l'unique Van Dyck authentique de l'exposition; le même *Président Roose dans sa galerie de tableaux*, superbe toile de Gonzalès Coques et de Willem Van Ehrenberg, le fameux peintre

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VII, pages 535, 538 et 542.



Francesco de Herrera le vieux, pinx. Léopold Flameng, sc.

L'ENFANT À LA GUITARE.

Gazette des Beaux-Arts. Imp. A. Bei

d'architecture ; et trois panneaux de Rubens, trois puissantes études pour les têtes des Mages du célèbre tableau du Musée d'Anvers [1].

M. le vicomte B. du Bus de Gysignies, l'amateur passionné qui vit entouré des pages les plus exquises des maîtres qui lui sont chers, a un respect profond de l'Art et croirait insulter à ces précieux tableaux, nobles compagnons de son existence, s'il se livrait à leur sujet à des altérations d'authenticité ou à ces procédés de spéculateurs sans vergogne devant lesquels ne reculent pas quelques soi-disant amateurs; ce n'est pas lui qui se serait jamais avisé de s'installer presque en permanence devant ses tableaux, comme on l'a vu à cette exposition, et d'en faire à tout venant le boniment avec commentaires charitables au détriment des autres exposants. Aussi modeste que loyal et respectueux vis-à-vis des maîtres qu'il collectionne, M. du Bus rougirait, par exemple, de se livrer à la fabrication des Rubens; et cependant, parmi les visiteurs, qui se serait récrié en voyant cataloguée sous le nom de Rubens cette délicieuse *Sainte Famille* (n° 348) que le propriétaire s'est borné à donner à un *Inconnu?* On ne peut qu'applaudir à sa décision; c'est ainsi que tout galant homme qui s'honore du titre de collectionneur doit toujours agir. Ce charmant panneau, de 25 centimètres de haut sur 22 de large, n'est en effet point de Rubens, mais il est si remarquable qu'à bien des égards il ne serait pas renié par le maître.

Le superbe contingent de M. le vicomte de Gysignies comprend en outre : l'Adriaan Van de Velde de la collection Van Saceghem, — *les Patineurs;* — ces cinq portraits connus sous le titre des *Cinq Sens,* dans lesquels Gonzalès Coques a uni tant d'esprit à toutes les délicatesses de son pinceau ; — de la collection de lord Wellesley, comte de Mornington, le *Combat naval de Solebay,* un Willem Van de Velde très-mouvementé; — de la collection Van Saceghem, trois autres perles de la plus belle eau : *le Fumeur,* un Teniers de cinq figures; *Embouchure de rivière en Hollande,* petit Van Goyen d'une qualité étourdissante, le plus remarquable qui existe dans ces proportions; l'exécution est exceptionnelle, c'est une peinture très-grasse avec un ciel prodigieux qui roule de grands nuages magistralement modelés; et puis un *Intérieur d'église* d'Aalbert Cuyp, le dessus du dessus du panier, et rarissime, qui plus est; c'est le n° 212 de Smith, qui ne donne que trois intérieurs d'église à Cuyp; — enfin un *Paysage* du meilleur faire d'un très-grand artiste, Cornelis Huysmans, qui n'est pas encore coté comme il mérite de l'être; son heure viendra comme elle est enfin venue pour Jan Van Goyen.

M. Arthur Stevens : un Quentin Massys aussi beau que précieux, *le Christ couronné d'épines;* c'est d'une extrême perfection et d'une conservation qui ne laisse rien à désirer; il suffit de voir cet admirable Christ aux traits baignés de larmes de sang pour savoir ce qu'il faut croire du n° 86, — *Sainte Élisabeth de Portugal,* — audacieusement donné à Massys.

M. le comte Ludovic de Robiano : un *Intérieur d'église* d'Emmanuel de Witte, animé de nombreuses et charmantes figures, et *la Correspondance* de Van der Meer de Delft, tous deux de première qualité et d'une pureté absolue; de plus, un fort remarquable *Portrait d'homme costumé à la façon du* XVIe *siècle,* que le comte s'est refusé à baptiser aventureusement et que je crois être français; c'est à étudier.

M. le prince Paul Galitzin : le plantureux et brillant *Portrait de Catharina Van Noort,* la femme de Jordaens, peinte *con amore* par son mari ; — un Ribera daté

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. VII, p. 536.

de 1649 ; c'est un *Saint François,* et c'est hors ligne comme exécution ; — et un Govert Flinck, *Portrait d'homme* dont j'ai entendu discuter l'attribution; c'est possible, mais ce qui est indiscutable, c'est le mérite tout à fait supérieur de cette toile éminemment distinguée.

M. Michot : *le Moulin,* de Jacob Van Ruysdael ; il provient de la collection Paul Périer, est très-vrai et en fort bon état, mais c'est un Ruysdael un peu sourd.

M. le comte Bloudoff, ministre de Russie : un Philip Wouwerman, daté de 1668 et traité avec une largeur surprenante, *l'Étalon,* que M. Gustave Greux a si habilement gravé pour la *Gazette* [1]; — deux paysages de Philip de Koninck qui caractérisent bien les différentes manières du maître ; le moins grand est d'une finesse réellement exceptionnelle et lumineux au possible ; — une *Guirlande de fleurs* du jésuite d'Anvers; il n'existe point de Daniel Zegers plus accompli, les roses sont la fraîcheur même, leur éclat lutte avec la nature ; — une *Nature morte,* donnée à Velasquez et tout à fait digne de lui, on ne peint pas mieux ; c'est en tout cas d'un artiste hors pair et espagnol sans conteste ; — du rarissime Pieter Potter, *un Loup,* de grandeur naturelle, toile magistrale et que j'ai l'irrévérence de préférer de beaucoup aux tableaux grandeur nature du fils, si célèbre que soit Paulus Potter ; une bonne *Marine* de Ludolf Backhuizen, et *le Départ* de Jan Baptista Weenix.

M. Albert Picard : deux des joyaux les plus précieux du riche écrin de ce séducteur si artiste qui a nom Guardi ; — un Quiryn van Brekelenkamp capital, un Brekelenkamp sans rival, *les Couturières,* qui ont fait partie du cabinet Van de Wynpersse ; — *Conway Castle* par une nuit d'été, un Richard Wilson excellent; — l'*Arrivée de la marée,* un Salomon Van Ruysdael, tenu dans une gamme d'un gris argentin de l'effet le plus piquant, c'est d'une délicatesse infinie ; — et *le Concert champêtre* de Claude Gillot, le maître de Watteau, délicieux trumeau d'un sentiment bien décoratif, qu'un ignorant qui pose en connaisseur impeccable avait, lors du placement, bel et bien pris pour un Watteau.

M. Jules Delebecque : *le Rendez-vous de chasse* de Johannes Lingelbach, toile importante qui me paraît avoir de grandes affinités avec Jacob Esselens, l'un des meilleurs élèves de Rembrandt ; ce serait dans ce cas un magnifique Esselens; — et *une Flotte en pleine mer,* de Backhuizen, que l'on ne rencontre guère d'une telle finesse ; c'est vraiment une œuvre de choix.

Smith décrit, tome V, page 139, n° 49, une *Danse de paysans,* de Paulus Potter. « This highly finished picture, dit-il, is dated 1649. » Il s'agit du célèbre tableau des collections Lormier, Helsleuter, William Smith, Lapeyrière et Pellapra, qui n'a jamais été touché, pas même déroulé ; il est exactement dans l'état où il a quitté le chevalet du maître. Le prince Eug. de Caraman-Chimay, qui en est aujourd'hui l'heureux possesseur, ne se doutait pas, en consentant à l'envoyer à l'exposition de la Société néerlandaise, qu'un Hollandais ou un ex-Hollandais n'aurait rien de plus pressé que de proclamer repeint ce panneau de Potter; il est vrai qu'à cette calomnie il a été immédiatement répliqué par une verte et publique leçon que s'est chargé d'infliger un connaisseur dont les jugements font loi. Le plus étrange de l'affaire, c'est qu'un citoyen des Pays-Bas ait pu oublier un seul instant que les plus vulgaires convenances interdisaient à lui seul toute critique des œuvres prêtées pour aider à secourir ses compatriotes malheureux, et, à plus forte raison, toute assertion mensongère.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, tome VII, page 540.

M. J. Savile Lumley, ministre d'Angleterre : une *Nature morte,* signée « Jan Van de Velde, fecit 1656, » un des meilleurs spécimens de ce maître, *un Étang bordé d'arbres,* un petit Old Crome qui est un grand tableau, un vrai régal de raffiné; et *la Flagellation,* très-belle toile, de vastes proportions, qu'un juge très-compétent, Stirling, n'hésite pas à donner à Velasquez.

M. le baron Van de Woestyne d'Herzeele : *un Concert de village* de Teniers, un *Paysage* de Berchem et des *Fleurs et insectes,* un Rachel Ruysch d'un ton très-puissant et très-harmonieux.

M. le comte C. Du Chastel a un contingent très-nombreux; c'est moins une collection de tableaux qu'une intéressante réunion de tableautins, mais ils ont le mérite de n'être point baptisés pour la plus grande satisfaction de la vanité de leur propriétaire et l'ébahissement des gobe-mouches; ils sont honnêtement ce qu'ils s'annoncent être, et il en est plus d'un qui font vraiment plaisir à étudier. Impossible de tout citer; je me bornerai à mentionner *la Ferme,* de Jacob Van Ruysdael; c'est très-heureux comme sujet et comme exécution; le panneau a anciennement été agrandi; — un *Intérieur de cuisine* de De Pape; — un *Officier qui bourre une pipe,* par Arie De Vois; — *Paysage* d'Adam Pynacker; — des *Animaux au repos,* un bon Soolmaker; — un beau Van Goyen que dépare malheureusement un repeint par trop visible, à gauche, à l'endroit où le panneau a été brisé; — deux Aalbert Cuyp de la collection De Kat de Dordrecht, peintures distinguées qui représentent un jeune garçon et une jeune fille, l'un tenant une oie, l'autre un coq; — et un fort joli Salomon Van Ruysdael, *la Rivière.*

M. Paul Tesse, un des plus fins connaisseurs de Paris : un Hoppner grand comme la main, *Portrait de jeune garçon,* bouquet de tons des plus délicats; — un *Paysage* de Teniers, les *Environs de Dordrecht* de Van Goyen, *une Fête* de Dirk Hals, des *Poissons* d'Izaak Van Duynen et une *Vanitas* de Willem De Keyser, tous morceaux de choix. Le De Keyser est très-précieux, maître rare, coloriste très-franc.

M. le comte de l'Espine : *les Deux Sœurs* de Boilly, des *Roses* de Van Dael, un *Intérieur d'atelier* de Fragonard et des *Oiseaux morts* de Spey, tout cela en excellente qualité : le Frago est un morceau de gourmet, de l'esprit à pleines mains et une exécution étincelante de verve; quant au ton, il est adorable; c'est de la peinture enveloppée et très-savante sous ses libres allures.

M. Charles Pillet : son Frans Hals, — *le Bourgmestre de Haarlem,* — qui crie par-dessus les toits ce que sont les autres tableaux donnés au grand Hals, ceux du roi et la *Hille Bobbe* de M. Suermondt exceptés bien entendu; — *Delft après l'explosion de la poudrière,* par Egbert Van der Poel, un de ces petits maîtres trop longtemps dédaignés et qui montent chaque jour dans l'estime des connaisseurs et à la Bourse de l'hôtel Drouot; c'est plein de mouvement; c'est pris sur le vif; chaque coup de pinceau révèle l'exécution d'après nature; — puis deux Van Goyen sur panneau de forme ronde, *la Pêcherie* et *la Halte.* J'ai entendu discuter leurs mérites divers, j'ai vu hésiter entre les deux tableaux : selon moi toute hésitation est impossible; ils sont fort beaux l'un et l'autre, mais *la Halte* est quelque chose de plus encore, c'est merveilleux.

M. le baron de Meyendorf : un Melchior de Hondecoeter et un *Portrait d'homme* catalogué sous le nom de Bartholomeus Van der Helst; il est très-remarquable ce portrait, et d'une énergie de rendu qui me le fait croire d'un maître supérieur à Van der Helst à qui pareille fermeté n'est point familière.

Plusieurs amateurs ont tenu à faire le bien en gardant l'anonyme, et leurs contributions ne sont certes pas les moins brillantes; déjà, mon cher ami, vous avez soulevé pour l'un d'eux le voile derrière lequel il se cache ; vous avez si bien décrit [1] le superbe Willem Van de Velde de M. le baron Edmond de Rothschild que je ne saurais rien ajouter à votre excellente appréciation. Moi aussi je suis parvenu à découvrir le nom d'un des exposants anonymes ; c'est du principal collectionneur américain de tableaux anciens qu'il s'agit, de M. Blodgett, qui possède une galerie à faire envie à plus d'un riche amateur de l'ancien monde. Envoi considérable et supérieurement choisi : *le Moerdyck* de Salomon Van Ruysdael, de la collection Delahante ; — des *Fleurs* de Juan de Arellano, c'est brossé avec la vaillance d'un peintre d'histoire, d'une pâte grasse et d'une coloration robuste, excellent morceau de peinture ; — *le Maréchal-ferrant* de Philip Wouwerman, de beaucoup le meilleur Wouwerman de l'exposition ; je classe à part le Philip du ministre de Russie, c'est en effet bien plus une superbe étude qu'un tableau ; — *le Sacrifice d'Abraham*, un petit Poelenburg très-fin ; —des *Fruits* signés « Jacob Walscappel 1675 », artiste très-supérieur aux De Heem par l'exécution ; il est bien plus peintre ; ses *Fruits* sont un regal des plus délicats ; — Un *Intérieur de cabaret* de Cornelis Dusart ; toute première qualité du maître qui n'a jamais autant approché d'Adriaan van Ostade ; — il provient de la galerie Souwarow ; — le *Portrait de Goya* par lui-même enlevé avec un brio inouï; cela a le diable au corps, c'est exubérant de vie et « fait à souhait pour le plaisir des yeux » ; — *un Quai à Amsterdam* est sans aucun doute une des productions le plus justement renommées d'Adriaan Van de Velde, qui a mis tout son talent dans le bœuf, le chien et les figures du premier plan, ainsi que dans les élégantes figurines de l'arrière-plan [2]; la vue d'Amsterdam est due à la collaboration de Jan Van der Heyden, ce qui augmente singulièrement la valeur considérable de ce petit panneau ; Van der Heyden s'est, dans cette occasion, approprié la largeur de touche d'Adriaan; il est impossible d'imaginer une fusion plus complète de leurs deux talents ; — *l'Artiste dessinant d'après nature*, voilà un Aalbert Cuyp qui est la perfection même. La plaine de Harlem légèrement indiquée ; l'horizon à perte de vue ; au premier plan Cuyp, vu de dos assis sur un tertre, est occupé à dessiner ; derrière lui son compagnon debout tient leurs deux chevaux par la bride ; c'est tout. Il n'en faut pas davantage à Cuyp, ce peintre de la lumière, pour créer un de ses immortels chefs-d'œuvre [3].

Ce qui reste au compte des anonymes est fort nombreux et de premier ordre : *le Concert de famille* [4], ce magistral Jan Steen que M. Léopold Flameng a si heureusement interprété, « a beautiful and most masterly production of art », comme le dit Smith [5]; — l'œuvre capitale de Lieve Verschuur, — *la Meuse devant Dordrecht*, — qui était l'une des principales attractions du cabinet du baron de Mecklenbourg ; c'est blond comme un Cuyp, très-fin, très-distingué, très-lumineux, œuvre complète et où l'on ne trouve qu'à louer ; — *le Château*, de Jacob Van Ruysdael, qui n'est nullement *le Château de Bentheim*, comme le dit le catalogue, *le Château*, autre succès

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome VII, page 542.
2. Smith, *Catalogue raisonné*, tome V, page 205, nº 105. Ce tableau a fait partie de la collection Otto W. J. Berg vendue à Amsterdam en 1825.
3. Smith, *Supplément*, page 655, nº 18 ; collection de Lord Granville.
4. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome VII, page 538.
5. Smith, tome IV, page 59, nº 176 ; autrefois dans la collection de Sir Charles Bagot, Bart.

éclatant de M. Léopold Flameng[1], qui ne se montre pas moins fidèle traducteur de *l'Enfant à la guitare,* cette étourdissante fantaisie d'artiste du vieux Francesco de Herrera; je sais qu'on lui conteste, au profit de Goya, ce bébé si tempêtueusement enlevé à la pointe du pinceau, mais je tiens pour le maître de Velasquez dont le peintre de *la Jeune Fille à la rose*[2] a fort bien pu s'inspirer pour représenter un enfant dans une attitude analogue; je cherche en vain Goya dans *l'Enfant à la guitare;* — *l'Entrée d'un château fort,* panneau important de Jan Van der Heyden qu'Adriaan Van de Velde a étoffé de divers groupes de son meilleur faire; — une vaste *Nature morte* de Cornelis De Heem, d'un aspect très-décoratif et dont je me laisserais aller à faire l'éloge mérité si je ne l'oubliais forcément, captivé par un chef-d'œuvre *di primo cartello* dans son genre, — *le Dessert,* un Abraham Van Beyeren d'où le Raphael des poissons, comme l'appelait M. Ingres, a exclu ses modèles favoris; le fils de Louis XIV et de Mme de Montespan, le comte de Toulouse, grand amiral de France, était homme de goût, lui qui avait décoré la salle à manger de son château de Châteauneuf de cette toile magistrale que n'a surpassée aucun peintre de *Nature morte;* il y a là entre autres un vase en argent qui est le nec plus ultra de l'habileté; et comme tous ces gens-là savaient peindre! c'est toujours large, gras, enveloppé, c'est toujours de la grande peinture. Quelle différence avec les trompe-l'œil secs, cassants, métalliques ou marmoréens qui ont fait de nos jours une réputation à M. Blaise Desgoffe!

Il n'y a aujourd'hui que M. Philippe Rousseau qui sache peindre la *Nature morte* de manière à mériter de prendre rang à côté des vieux maîtres; *l'Office,* appartenant à Mme la baronne Nathaniel de Rothschild, était le meilleur morceau de peinture du dernier Salon. Il y a bien aussi M. Vollon, mais ce coloriste puissant est loin de posséder le savoir des anciens; que ne sait-il établir un tableau comme eux, qui ne se contentaient jamais des bonheurs de la brosse! ils commençaient par composer et dessiner avec une science profonde avant de peindre, et jamais ils ne s'en rapportaient aux hasards heureux du pinceau.

Revenons aux envois des exposants anonymes : *un Cabinet d'amateur,* grand panneau très-curieux, très-amusant, donné à Sébastien Vrancx, à François Pourbus le jeune et à Johan Brueghel de Velours. C'est possible, mais avant de me prononcer sur cette triple collaboration, je voudrais étudier de près le monogramme fort compliqué que j'ai aperçu au milieu de la croisée de gauche; œuvre fort intéressante en tout cas; — un joli Dirk Van Deelen, — *la Partie de cartes,* — avec figures de Palamèdes : — le très-important et très-remarquable Jean Le Ducq, — *le Partage du butin,* — qui provient de la galerie du duc de Morny : — *le Peseur d'or* ou *l'Usurier*[3], signé et daté de 1654, un Metsu capital qui a appartenu à M. Étienne Le Roy, — c'est la meilleure de toutes les recommandations, — et dont M. Léopold Flameng vient aussi de faire une gravure qui comptera parmi les planches les plus brillantes du reproducteur aussi habile qu'audacieux de la *Pièce de cent florins;* — deux Murillo d'un extrême intérêt, *l'Embarquement dans l'arche* et *Noé et sa femme offrent un sacrifice à Dieu pour le remercier de les avoir sauvés du déluge;* c'est de sa manière réaliste; très-énergique et pleine de tournure en dépit de la vulgarité des types; les animaux et

1. Ce tableau de tout premier ordre dans l'œuvre du maître est celui qui faisait partie de la collection de Lady Stuart (Smith, tome VI, page 11, nº 7). Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, tome VII, page 541.

2. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, tome VII, page 539.

3. Id., ibid, page 544.

les accessoires sont traités à en rendre jaloux les spécialistes ; ces peintres d'histoire, ils donnent à tout ce qu'ils touchent un accent inimitable! — encore trois natures mortes, excellentes toutes trois, *les Huîtres* et *le Pâté,* de Desportes, et *le Verre de bière* de Jan Van de Velde : j'aurais dû en parler plus tôt ; ce terrible Murillo leur fait du tort avec les cruches et les casseroles qu'il lui a pris fantaisie de brosser.

M. Prosper Crabbe : un baby curieusement empanaché, un Nicolaas Maes très-vrai mais d'une tonalité bien vulgaire ; en revanche *la Veuve,* un Michiel Mierevelt de 1625, est la distinction même; c'est un excellent portraitiste, Mierevelt, mais ce talent profondément sincère et consciencieux est toujours un peu bourgeois ; cette fois, il s'est surpassé lui-même; *la Veuve* est un portrait qui n'a pas seulement été vu, mais pensé, et à côté du sentiment très-délicat de cette œuvre d'élite il y a encore à louer, — et beaucoup, — le ton qui ne pouvait être en plus heureuse intimité avec le sujet.

M. le comte de Romrée est le très-enviable possesseur d'une adorable petite *Nativité* de Murillo; mais est-il possible, quand on est si richement partagé de ce côté, d'exhiber près d'un pareil bijou un Carrache de contrebande et un Van Dyck moins authentique encore ?

M. Van Hoobrouck de Ten Hulle est exactement dans le même cas : son Salomon Van Ruysdael, — *Environs de Dordrecht,* — ne saurait trop être admiré ; c'est un des meilleurs Salomon que l'on puisse citer, élégant de composition, fin de ton et supérieurement baigné d'air ; — son Jan Steen, — *l'Opérateur de village,* — est de bonne qualité ; quelle malencontreuse idée de les fourvoyer en aussi fâcheuse compagnie que *la Dentellière* de Brekelenkamp, une ruine dont un aveugle seul ne découvrirait pas, sans le secours d'une loupe, les innombrables repeints ; mais enfin on m'objectera que ce fut un Brekelenkamp, et rien de plus exact. Il serait difficile de se donner pareille fiche de consolation pour le *Paysage,* n° 204, pitoyable copie exhibée cependant sous l'illustre nom de Jacob Van Ruysdael, qui proteste indigné contre cet outrageant cadeau.

Il y a en Belgique des tableaux d'une fausseté légendaire ; cela rentre, entre autres, dans la spécialité de Saint-Nicolas et de Dinant ; on a fait, hélas ! à cette spécialité-là les honneurs de l'exposition néerlandaise.

Il ne me reste, mon ami, qu'à examiner les Italiens, — car il y a des Italiens, de vrais Italiens, dignes de tout respect, — et aussi les cent vingt à cent trente tableaux de M. Suermondt et sa splendide collection de dessins ; ce sera le sujet d'une autre lettre.

LOUIS DECAMPS.



Le Rédacteur-Gérant : RENÉ MÉNARD.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1284]

LA NATIONALE

COMPAGNIE D'ASSURANCES SUR LA VIE

Établie à Paris, rue de Grammont et rue du Quatre-Septembre, 18

Garantie : 105 millions de francs

CONSEIL D'ADMINISTRATION :

M. Bourceret (F.), ancien banquier, propriétaire, président.

MM.

De La Panouse (le comte A.), propriétaire.
Lefebvre (F.), ancien banquier, ancien régent de la Banque de France.
Mallet (H.), de la maison Mallet frères et Cᵉ, banquier.
Hottinguer (le baron R.), banquier, régent de la Banque de France.
De Waru (A.), ancien régent de la Banque de France.
André (Alfred), banquier, régent de la Banque de France, membre de l'Assemblée nationale.
De Rothschild (le baron Gust.), banquier.

MM.

Lutscher (André), de la maison Hentsch-Lutscher et Cᵉ, banquier.
Clausse (Gustave), propriétaire
De Machy, de la maison A. Seillière, banquier.
Vuitry, ancien ministre president le Conseil d'Etat.
Le Lasseur, de la maison Périer frères, banquier.
Archdéacon (E.-A.), ancien agent de change.
Pillet-Will (le comte F.), banquier, régent de la Banque de France.

CENSEURS :

MM. Davillier (H.), régent de la Banque de France, ancien président de la Chambre de Commerce de Paris.
Denormandie, président de la Chambre des Avoués, membre de l'Assembléenationale.
Moreau (F.), négociant, censeur de la Banque de France.

DIRECTEUR :

M. Onfroy (J.), ancien négociant, ancien membre du Conseil municipal de la ville de Paris.

OPÉRATIONS EN COURS AU 31 DÉCEMBRE 1871

Assurances en cas de décès avec participation aux bénéfices	**237,766,831** fr.
Assurances diverses	**14,789,219**
Rentes viagères assurées	**5,932,564**

RÉPARTITION DES GARANTIES

Réserves pour assurances en cas de décès avec participation aux bénéfices		**29,159,720**
Réserves pour assurances diverses		**3,821,135**
Réserves pour rentes viagères		**48,807,910**
Réserves de prévoyance et en augmentation du capital social	**8,818,291** fr.	**23,818,291**
Capital social	**15,000,000**	
Ensemble		**105,607,056** fr.

Cette somme de 23 millions est complètement indépendante des réserves spéciales à chaque nature d'assurance.

VALEURS APPARTENANT A LA COMPAGNIE

Obligations souscrites par les actionnaires et garanties par l'inscription au nom de la Compagnie, de **150,100** fr. de rentes sur l'État		**15,000,000** fr.
Rentes :	**1,965,136** fr. en 5, 4 1/2 et 3 0/0 sur l'Etat	
	1,203,815 obligations des chemins de fer français	
	134,327 actions des canaux garanties par l'État	
	118,460 obligations foncières, hypothécaires et trentenaires	
	3,421,150 fr. ayant coûté	**66,596,778**
Nues propriétés, bons du Trésor, effets et espèces		**2,547,928**
Immeubles		**21,462,350** fr.
		105,607,056 fr.

Bénéfices répartis aux assurés	**8,508,052**
Capitaux aux décès des assurés	**19,276,713**


ART
INDUSTRIEL

GRAVURES ET EAUX-FORTES

PUBLIÉES PAR

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

NOUVELLE SÉRIE, en vente au bureau du journal, 3, *rue Laffitte*

		Épreuves d'artiste	avant la lettre	avec la lettre
GIOTTO	Portrait du Dante, gr. par **Léop. Flameng.**		2	1 fr.
REMBRANDT	Femme au bain, gr. par **Courtry**		2	1
F. HALS	La Bohémienne, gr. par **Léop. Flameng.**		4	2
PRUD'HON	Mlle Meyer, lith. par **Sirouy**		6	3
WATTEAU	L'Indifférent, gr. par **Rajon**		4	2
»	La Finette, gr. par **Rajon** (Ces deux gravures font pendant.)		4	2
C. DURAN	Portrait de Me F***, gr. par **Léop. Flameng.**	12	8	4
PRUD'HON	Une Lecture, lith. par **Prud'hon**		4	2
J. COUSIN	Artémise, gr. par **Haussoullier**		4	2
DAUBIGNY	Lever de lune, gr. par **Daubigny**		4	2
A. OSTADE	Musiciens ambulants, gr. par **Gilbert**		4	2
INGRES	Portrait d'Ingres à 24 ans gr. par **Léop. Flameng**		6	3
H. REGNAULT	La Salomé, gr. par **Rajon**	15	10	5
PAJOU	Buste de la Dubarry, gr. par **Morse**		4	2
MANTEGNA	Croquis de Mantegna, gr. par **Baudran**		4	2
PARMESAN	Dessin du Parmesan, gr. par **Rosotte**		2	1
DECAMPS	Bataille des Cimbres, gr. par **Cucinotta**		4	2
FEYEN PERRIN	Le Printemps de 1872, gr. par **Feyen-Perrin**		4	2
TROYON	Vaches sous bois, gr. par **Lalanne**		4	2
CHABRY	Un Chemin à Arès, gr. par **Chabry**		4	2
APPIAN	Flottille de barques marchandes, gr. par **Appian**		4	2
QUEYROY	Château de la Poissonnerie, gr. par **Queroy**		4	2
VEYRASSAT	La Maréchallerie, gr. par **Veyrassat**		6	3
H.-L. LÉVY	Hérodiade, gr. par **Boilvin**		6	3
REMBRANDT	Femme d'Utrecht, gr. par **Flameng**		6	3
BAUDRY	Port. de sir Richard Wallace, gr. p. **Jacquemart**	15	10	5
GAINSBOROUGH	Mrs Siddons, gr. par **Rajon**		20	3
FRANZ HALS	La Femme au gant, gr. par **Boilvin**		6	3
ZIEM	Vue de Venise, gr. par **Gaucherel**		6	3
COROT	Nymphes et Faunes, gr. p. **Brunet Debaine**		6	3
EM. DE WITT	Tombeau du Taciturne, gr. par **Gaucherel**		6	3
G. COQUES	Portrait de jeune homme, gr. par **Gilbert**		6	3
CRANACH	La femme adultère, gr. par **Courtry**		6	3
....	**La partie de cartes**, est. du xve *siècle*		2	1
....	**Portrait du Dante**, gr. par **Gaillard**		6	3
....	**Estampe de Béham**			2
....	**Portrait de Henri IV**, gr. p. **H. Dupont.**	20	10	5

Paris.— Imp. F. DEBONS et Cie, 16, rue du Croissant.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1284]